

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TEMPS ET MÉMOIRE DANS LES *TEXTES POUR RIEN*  
DE SAMUEL BECKETT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRE

PAR

MARIANE TASSÉ

FÉVRIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Il me faut d'abord remercier ma directrice de maîtrise, Anne Élane Cliche, pour la rigueur dont elle a fait preuve dans son accompagnement et la justesse de ses remarques toujours amenées avec beaucoup de grâce.

Ensuite, je remercie bien sûr Hugo, qui a su partir avec notre petite Félix quand il sentait que je devais me remettre à l'écriture. Je lui dois beaucoup, car sans lui (ou, plutôt, avec lui à la maison), rien de tout cela n'aurait été possible. J'ai reçu aussi beaucoup d'encouragements de ma fille aînée qui a toujours démontré de l'intérêt pour mon travail. Merci enfin à mon père, lecteur de Beckett, qui m'a soutenue depuis le début dans cette entreprise.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTES DES ABRÉVIATIONS.....	v
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LES <i>TEXTES POUR RIEN</i> : BECKETT AVEC AUGUSTIN .....	8
<i>Sur le plan formel</i> .....	8
<i>Questions</i> .....	10
<i>Toujours moins de corps</i> .....	12
<i>Et toujours une voix qui parle</i> .....	15
<i>Qu'est-ce que le temps ?</i> .....	16
<i>Beckett avec Augustin</i> .....	18
<i>Comparaisons formelles</i> .....	21
<i>Question de fond</i> .....	26
CHAPITRE II	
LES FIGURES DU TEMPS DANS LES <i>TEXTES POUR RIEN</i> .....	31
<i>Beckett et la figure</i> .....	32
<i>Le temps sur le plan de l'énonciation</i> .....	36
<i>Le temps en littérature</i> .....	38
<i>Le temps beckettien</i> .....	40
<i>L'éloge de l'attente</i> .....	44
<i>La nostalgie comme mesure du temps</i> .....	47
<i>La force de l'habitude</i> .....	49
<i>Un cas de figure : le ressassement</i> .....	51
<i>La fin</i> .....	58

CHAPITRE III	
L'INSCRIPTION DE LA MÉMOIRE DANS LES <i>TEXTES POUR RIEN</i> .....	62
<i>Temps et mémoire</i> .....	62
<i>La mémoire involontaire</i> .....	66
<i>De la mauvaise mémoire des personnages</i> .....	67
<i>Le traitement des sources</i> .....	71
<i>Mémoire autotextuelle</i> .....	79
<i>Que reste-t-il de représentable...?</i> .....	84
<i>L'inscription du JE de l'énonciation</i> .....	86
CONCLUSION .....	91
BIBLIOGRAPHIE .....	96

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Chronologie des œuvres de Samuel Beckett convoquées dans ce mémoire. À noter que les références nombreuses aux *Textes pour rien* seront indiquées à la fin de chaque citation; le chiffre romain désignant le texte sera suivi du numéro de page. Les références au corpus secondaire, tel qu'il apparaît en bibliographie, seront indiquées entre parenthèses, dans le texte, par les abréviations suivantes suivies du numéro de page.

1930	<i>Proust</i> (essai)	(P)
1932/33	<i>Bande et sarabande</i> (récits)	(BS)
1945	<i>Premier amour</i> (nouvelle)	(PA)
1946	<i>Mercier et Camier</i> (roman)	(MC)
1946/47	<i>L'Expulsé</i> (nouvelle)	(E)
1946/47	<i>Le Calmant</i> (nouvelle)	(C)
1946/47	<i>La Fin</i> (nouvelle)	(F)
1947/48	<i>Molloy</i> (roman)	(M)
1948	<i>Malone meurt</i> (roman)	(MM)
1948	<i>En attendant Godot</i> (théâtre)	(EAG)
1949	<i>L'Innommable</i> (roman)	(I)
1950	<i>Textes pour rien</i> (prose)	(TR)
1954/56	<i>Fin de partie</i> (théâtre)	(FP)
1979	<i>Compagnie</i> (prose)	(Co)

## RÉSUMÉ

Nous posons comme hypothèse de départ que, chez Beckett, une réponse aux questions posées par le problème du temps s'élabore à travers l'énonciation. Ce fonctionnement particulier apparaît dès les premiers textes beckettians, mais sera étudié plus précisément à travers les *Textes pour rien* datant de 1950.

Le premier chapitre propose une présentation des différentes caractéristiques propres aux *Textes pour rien* en rapport avec l'expérience du temps telle que l'écriture de Beckett en témoigne. Nous lirons en parallèle les *Confessions* de saint Augustin afin de voir de quelle façon Beckett a repris la question dans la poétique de son œuvre.

Dans le second chapitre, le statut du langage, tel que la psychanalyse le révèle et tel qu'il est pris en charge par le linguiste Émile Benveniste, permettra de voir comment le sujet se met en scène dans les modalités de sa parole. Chez Beckett en général et dans les *Textes pour rien* en particulier, certaines figures du temps, celles de l'attente, de la nostalgie, de l'habitude, du ressassement et de la fin participent à la constitution d'un présent en cours qui détermine à la fois la forme et le sens de l'œuvre.

Cette question du temps étant liée par sa nature même à celle de la mémoire, nous revenons dans le troisième chapitre à Augustin pour décrire la voix des *Textes pour rien* en ce qu'elle est tributaire d'une logique singulière de la mémoire (individuelle, intertextuelle et autotextuelle). En fait, la « mauvaise mémoire » des personnages, associée à un intertexte évident même s'il n'est pas toujours clairement identifiable, fonctionne de telle sorte que toute l'activité mémorielle servant au rappel de souvenirs et d'un héritage culturel commun devient la matière même du texte, par le travail d'une mémoire immanente au texte. Nous verrons alors que, chez Beckett, l'énonciation fait partie de l'expérience du temps plutôt qu'elle sert à la décrire et que, renonçant au temps physique ou chronologique, les *Textes pour rien* mettent en acte une temporalité qui n'est pas tant subjective que révélatrice d'une certaine forme de sujet.

Mots clés : Beckett, *Textes pour rien*, temps, mémoire, figure, énonciation.

## INTRODUCTION

Pour lire Beckett, il faut se placer à contre-courant des lieux communs le décrivant comme l'écrivain du désespoir et de l'incommunicabilité. Loin d'une allégorie de la misère humaine, on retrouve plutôt dans le texte beckettien une suspension de tout l'inessentiel. En procédant à l'épuisement de toutes les possibilités, Beckett construit une œuvre inédite, dans le but avoué de trouver une forme qui accommode le désordre et la confusion de l'expérience quotidienne : « La seule chance de rénovation est d'ouvrir les yeux et de voir le gâchis. Ce n'est pas un gâchis qu'on puisse comprendre. J'ai proposé qu'on le laisse entrer parce que c'est la vérité<sup>1</sup> ». Si on peut sans aucun doute lier l'esthétique beckettienne du gâchis, du désordre ou de la confusion à la crise de la représentation que les arts contemporains ont traversée au XX<sup>e</sup> siècle, il faut tout de même le faire avec nuance. En effet, dans le premier de ses trois entretiens (plus ou moins fictifs) avec le critique Georges Duthuit, parus en 1949, Beckett tient ces propos pour le moins édifiants sur l'art en général et le travail des peintres (qui lui sont contemporains) en particulier :

Beckett – ... La seule chose que ces révolutionnaires, Matisse et Tal-Coat, sont venus perturber, c'est un certain ordre dans le domaine du possible.

Duthuit – Quel autre domaine peut-il y avoir pour le créateur ?

B. – Logiquement, aucun. Pourtant, je parle d'un art qui s'en détourne avec dégoût, las de ses maigres exploits, las de prétendre pouvoir, las de pouvoir, las d'accomplir un tantinet mieux la même sempiternelle

---

<sup>1</sup> Cité par Pierre Mélése, « Samuel Beckett par lui-même », *Beckett*, Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1966, p. 138.



chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne.

D. – Et qui préfère quoi ?

B. – L'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer.<sup>2</sup>

C'est donc à partir de cette soumission paradoxale, à la fois à l'empêchement et à l'obligation, que l'artiste doit se renouveler, selon Samuel Beckett pour qui cette mission impossible passe évidemment par le rejet des critères esthétiques préexistants et, notamment, par une mise en relief d'une temporalité systématiquement remise en cause.

Cette question de la temporalité, hautement problématisée chez Beckett, est à l'image de la notion même du temps, prise au sens large du terme, qui constitue à la fois l'un des principes universels et l'une des énigmes fondamentales de la condition humaine ; nous mesurons le temps mais ne savons pas comment le définir. La problématique temporelle, avec tout ce qu'elle comporte d'antinomies épistémologiques, investit tout le champ de la littérature qui présente depuis le XX<sup>e</sup> siècle une configuration complexe et multiforme du temps, qui s'enracine profondément dans la structure même de la langue, comme l'a bien montré la linguistique. À cet égard, s'intéresser aux figures du temps chez Beckett suppose d'abord de comprendre comment cet auteur arrive, par le démantèlement systématique de tout ce qui compose l'expression habituelle de l'expérience humaine du temps, à créer une dimension temporelle qui lui est propre.

Le fait est que le temps, chez Beckett, ne constitue pas un élément déterminant dans l'avancement d'une situation, mais semble à première vue constitué d'un assemblage d'instantanés décousus, sans continuité. Or, cette réactualisation du

---

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *Trois dialogues*, traduit de l'anglais en partie par l'auteur, en partie par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1998, p. 14. Titre original : *Three Dialogues*, 1<sup>re</sup> parution dans *Transition Forty-Nine*, 5, Paris, décembre 1949.

temps se fait nécessairement au profit d'autre chose, d'un mouvement initié par une voix narrative qui ne peut se taire, car ce qui arrive chez Beckett, ce n'est pas l'événement, mais une parole en train de survenir dans un présent en cours. En posant la question de cette altération de la notion du temps, il faut donc aussi chercher à comprendre ce « quelque chose [qui] suit son cours » (*FP*, 28) et cette nécessité qui semble s'imposer pour les héros beckettien de continuer coûte que coûte ou, encore, de recommencer sans cesse.

Nous posons comme hypothèse de départ que, chez Beckett, une réponse aux questions posées par le problème du temps s'élabore à travers l'énonciation. Loin d'être une entité extérieure ou une réalité environnante, le temps présent est cette présence au monde que seule l'énonciation rend possible<sup>3</sup>. Il s'agira donc dans ce mémoire de rendre compte de la conception du temps chez Beckett, pour qui la parole représente probablement la seule façon d'en éprouver le passage.

Ce mémoire s'attardera à cet enjeu fondamental qui apparaît dès les premiers textes beckettien, mais que nous étudierons plus précisément à travers les *Textes pour rien*. Ces textes présentent l'intérêt d'avoir été écrits en 1950 (suivant ainsi de près l'écriture de la trilogie composée de *Molloy*, de *Malone meurt* et de *L'Innommable*) et sont en quelque sorte associés à cette première grande période au cours de laquelle Beckett a développé sa démarche d'écrivain, tout en ayant apparemment été moins étudiés que d'autres relevant de la même époque.

On trouvera dans le premier chapitre une présentation des différentes caractéristiques propres aux *Textes pour rien*, sur le plan formel, mais aussi dans ce qu'elles laissent voir de la manière dont Beckett traite les problèmes de langage, qui ne sont pas dépendants de l'écriture, mais des possibilités inhérentes à la parole elle-même. Nous verrons alors comment toutes ces caractéristiques réunies déterminent l'expérience du temps propre au texte beckettien. Pour ce faire, nous reviendrons aux premières interrogations portant sur la nature du temps

---

<sup>3</sup> Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 83.

en relisant les textes que saint Augustin a laissés sur le sujet, et l'on pourra voir de quelle façon Beckett a pu s'en inspirer pour forger une temporalité qui lui soit propre. On doit déjà se rappeler comment, pour Augustin, le temps est un mouvement qui représente son mode d'existence même, mais qu'il s'agit d'un mouvement de néantisation, non seulement des choses et des êtres (tout ce qui naît doit mourir, tout ce qui commence doit finir) mais également de lui-même (il est en cessant d'être). Chez Beckett aussi, il n'y a de temps que dans le mouvement et c'est ce mouvement entièrement pris en charge par l'énonciation que nous voudrions mettre au jour.

La matière même du texte beckettien nous invitant à travailler l'énonciation à l'œuvre dans le texte, il faudra, dans le second chapitre, faire un détour par la linguistique, notamment par Benveniste, un des premiers à prendre acte de ce que Freud a découvert. En fait, c'est par les théories du langage, qui se situent entre la linguistique et la psychanalyse, que nous allons voir comment le sujet se révèle par tout ce qui contribue à dramatiser son énonciation. Et comme tout le travail de l'écrivain semble occupé à la fois par la nécessité et l'impossibilité de sortir du temps, nous partirons de la notion de figure dans ce qu'elle a justement de paradoxale chez Beckett, c'est-à-dire à la fois inscription d'un acte d'énonciation qui donne le temps, et principe d'effacement, de suspension, de rature, d'inachèvement qui tend à l'arrêter sinon à l'abolir. La figure se définit ici non pas tant comme figure de style, mais comme motif ou mode qui ne se repère que dans le temps de l'écriture. Ni thème, ni représentation, la figure du temps est chez Beckett un déroulement, une action qui ne concerne que la parole et qui en est justement le moteur. Pour lire les *Textes pour rien*, il faudra donc repérer comment certains modes d'énonciation (pensons par exemple au ressassement) apparaissent dans la langue même comme des figures du temps qui permettent de revoir la logique univoque de l'avant et de l'après. Ces figures sont les conséquences de son fonctionnement particulier et profitent à l'économie de l'œuvre de diverses façons. Plus précisément, nous nous pencherons sur les figures de l'attente, de la nostalgie, de l'habitude, du ressassement et de la fin,

présentes entre autres dans le texte, qui participent d'un présent en cours en déterminant un certain type d'énonciation.

Comme il serait malaisé de traiter de cette question du temps chez Beckett sans la rattacher à celle de la mémoire, tellement elles sont intimement liées par tout le travail de remémoration mis en œuvre par la voix narrative, nous devons revenir à ce qu'Augustin remarquait déjà : si le corps s'use dans le temps, le souvenir, quant à lui, permet de contrer cette usure irréversible. La mémoire, qui rappelle le passé au présent et permet l'anticipation de l'avenir, retient aussi les souvenirs, donc le temps, et c'est ce que montre la voix des *Textes* qui rappelle comment, sans la mémoire, rien ne pourrait être imaginé ni connu, compris ni appréhendé.

Déjà, dans son essai portant sur Proust datant de 1930, Beckett témoignait un grand intérêt pour l'innovation dans les moyens d'expression, nous renseignant peut-être plus sur son projet esthétique que sur celui de l'auteur faisant l'objet de l'étude elle-même. Dans ce *Proust*, que nous aurons l'occasion de convoquer à différents moments de ce mémoire, on peut lire toute la valeur rattachée à la mémoire involontaire, comme étant la seule capable de contact avec le réel, car avoir une bonne mémoire signifie de ne rien oublier, ce qui veut dire finalement ne se souvenir de rien.

Considérant cette idée de mémoire involontaire déjà au travail chez Augustin, nous serons alors en mesure de rendre compte du fonctionnement si particulier de la mémoire dans les écrits beckettien, qui peut s'interpréter par la mise en commun des trois couches qui la composent : la mémoire individuelle (celle des personnages), la mémoire intertextuelle et la mémoire autotextuelle. De fait, en analysant la question de la mémoire problématique des personnages, nous verrons que ces défaillances mnémoniques apparaissent dans le texte comme le signe annonciateur d'un phénomène beaucoup plus large concernant la transmission problématique de la mémoire à travers l'œuvre tout entière.

Nous verrons ainsi, dans le troisième et dernier chapitre, comment les souvenirs ne réussissent jamais à reconstruire une durée cohérente et significative, comme le montre bien la foule d'amnésiques qui peuple l'univers beckettien. En fait, tout le phénomène de la rétrospection, présent notamment dans les *Textes pour rien*, reste impuissant à établir un enchaînement de cause à effet, un lien entre passé, présent et avenir. De plus, à force d'accumuler les épisodes d'amnésie et de remémoration, le présent et le passé finissent par se confondre. Ce nivellement des catégories temporelles qui s'opère chez Beckett, allié à la durée élastique d'un présent monotone, uniforme, où tout est répétition, provoque une impression d'immobilité temporelle qu'on devra étudier en lien avec le déploiement de ces figures particulières du temps. Le travail de remémoration ne fonctionne jamais chez Beckett, mais il s'agit d'un acte qui construit autre chose, qui réside dans l'impératif de ce faire, qui se traduit par un dire. De fait, le texte montre qu'il n'y a pas d'autre mémoire que celle qui se construit, attribuant de la sorte un autre statut au réel, qui échappe alors à la logique de la rationalité pour entrer dans celle du fantasme et du rêve.

On pourra également observer la présence importante d'une mémoire intertextuelle faisant appel à un corpus esthétique, autant littéraire que philosophique, qui, quoique occupant un espace considérable, n'en est pas moins rapidement absorbée, pour ainsi dire digérée, à mesure que l'on avance dans l'œuvre. Chez Beckett, toutes ces traces d'une mémoire culturelle commune sont confondues dans un mouvement que nous allons étudier de plus près, qui dépasse largement l'idée de simples clins d'œil que ferait l'auteur à ses maîtres. À cet égard, les *Textes pour rien* sont tout à fait représentatifs de cette tension particulière pouvant s'observer entre le passé et le présent, par cette voix qui met fin au temps anecdotique, qui exprime ce faisant la fin d'un monde et le début – toujours hypothétique – d'un autre

Ce parcours sur les traces de la mémoire nous mènera finalement à l'étude de la mémoire autotextuelle à l'œuvre dans le texte beckettien. En effet, la « mauvaise mémoire » des personnages, couplée à un intertexte évident même s'il n'est pas

toujours clairement identifiable, fonctionne de telle sorte que toute l'activité mémorielle servant au rappel (ou à la construction !) de souvenirs et d'un héritage culturel commun devient la matière même du texte, dans ce qu'on pourrait appeler le travail d'une mémoire immanente au texte. Plus particulièrement, c'est à travers la lecture des *Textes pour rien* que nous tenterons de voir ce qui ne va pas de soi dans la transmission de cette mémoire, en rapport avec cette actualisation beckettienne des figures temporelles. Nous verrons alors que l'énonciation fait partie de l'expérience du temps plutôt qu'elle sert à la décrire et que, renonçant au temps physique ou chronologique, les *Textes pour rien* mettent en acte une temporalité qui n'est pas tant subjective que révélatrice d'une certaine forme de sujet.

## CHAPITRE I

### LES *TEXTES POUR RIEN* : BECKETT AVEC AUGUSTIN

Comme nous l'avons mentionné, l'écriture des 13 courts textes rassemblés sous le titre de *Textes pour rien* remonte à une période très prolifique pour Samuel Beckett. En effet, entre 1946 et 1950 furent écrits successivement les nouvelles *L'Expulsé*, *Le Calmant* et *La Fin*, puis les romans *Molloy*, *Malone meurt*, ensuite la pièce *En attendant Godot*, puis la fin de la trilogie romanesque (si on peut l'appeler ainsi) avec *L'Innommable* et, finalement, les *Textes pour rien*. Afin de mettre en place certains repères qui nous serviront tout au long de ce mémoire, il faut d'abord mettre en perspective ces derniers textes avec les titres qui précèdent, car ils représentent probablement une certaine forme d'aboutissement dans le travail fait sur le langage.

#### *Sur le plan formel*

Les *Textes pour rien* sont composés de treize textes de longueur inégale (entre quatre et neuf pages), qui forment tout de même un tout, ne serait-ce que par l'unité de ton reliant l'ensemble. Comme nous le verrons, ces *Textes* maintiennent, quoique sur un rythme sensiblement différent, le déroulement du flot verbal découlant des romans précédents. Ils ne reçoivent cependant pas le nom de roman, contrairement aux trois titres composant la trilogie. Notons également que Beckett a choisi de numéroté en chiffres romains les treize

chapitres composant l'ensemble, qui correspondront à cette voix qui entreprend de parler pendant treize soirs consécutifs.

En effet, il s'avère que, dans les *Textes pour rien*, le caractère discontinu de la parole se reflète dans la structure même de l'ouvrage, avec tous ces courts textes qui composent l'ensemble en épousant le rythme du jour et de la nuit. On y retrouve ainsi une voix qui parle essentiellement à la fin du jour et une suspension de la parole presque toujours causée par l'arrivée de la nuit :

Et encore ce soir ça a l'air d'aller, je suis dans mes bras, je me tiens dans mes bras, [...] Dormons, comme sous cette lointaine lampe, emmêlés, d'avoir tant parlé, tant écouté, tant peiné, tant joué. (Fin du premier texte, 122)

... et que ce sera tout, pour ce soir, que la nuit arrive et qu'il est temps de s'y mettre. (Fin du texte VII, 166)

... je dirais tout ça demain soir, oui demain soir, enfin un autre soir, pas ce soir, ce soir il est trop tard... (Fin du texte X, 186-187)

...voilà au fond ce que j'avais à dire, tout ce que je devais avoir à dire ce soir. (Fin du texte XI, 196)

Ailleurs aussi, chez Beckett, c'est souvent le soir, c'est-à-dire le moment de transition indécise entre le jour du temps qui passe et la nuit de l'atemporalité qui domine l'existence des créatures beckettiennes. Le soir, c'est aussi le moment du jour où le jour lui-même est épuisé. Dans le onzième texte, la voix dit : « le temps dévore toujours, mais pas moi, voilà, c'est pour ça que ça reste, pour que j'aie le meilleur devant moi, la longue nuit noire où dormir » (*TR*, XI, 190). Cette posture du seuil, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, occupe l'espace se situant entre l'univers où existent les lois du temps et celui où elles n'existent plus, laissant ouvert tout un champ de possibles en ce qui concerne l'expression de la temporalité.

D'autre part, les *Textes pour rien* laissent voir comment les problèmes de langage ne sont pas dépendants de l'écriture, mais des possibilités inhérentes à la parole elle-même. Rejetant la possibilité même de poser un héros (il n'y a plus de



personnage dans les *Textes*, à part un bref rappel de Pozzo, Malone et Molloy, qui appartiennent à des œuvres antérieures), Beckett en arrive à un type de fiction qui poursuit ce qui semblait pourtant s'achever avec *L'Innommable*. Cette désintégration du romanesque est une position extrêmement difficile qu'il a lui-même qualifiée d'impasse dans une entrevue accordée à Israel Shenker en 1956 :

À la fin de mon œuvre, il n'y a rien que poussière : le nommable. Dans le dernier livre, *L'Innommable*, il y a complète désintégration. Pas de *Je*, pas de *Avoir*, pas de *Être*, pas de nominatif, pas d'accusatif, pas de verbe. Il n'y a pas moyen de continuer. La toute dernière chose que j'ai écrite, *Textes pour rien*, a été une tentative pour sortir de cette attitude de désintégration, mais ce fut un échec.<sup>1</sup>

Dix ans après les *Textes*, cette voix qui ne peut parler mais ne peut non plus se taire reviendra dans *Comment c'est*, dans un débit verbal de plus en plus serré et elliptique, qui, sans introduire une nette rupture dans les thèmes abordés, n'en constitue pas moins un changement de régime dans la conduite de la prose<sup>2</sup>.

### Questions

Selon Fernande Saint-Martin, qui passe en revue les particularités langagières à l'œuvre dans les *Textes pour rien*<sup>3</sup>, ce qui a été ressenti subjectivement par l'auteur comme un échec n'en est par un, ne serait-ce que parce qu'on y retrouve les grandes interrogations qui résument l'essentiel de la démarche beckettienne. Ainsi, les contenus de fiction dans les *Textes pour rien* ne tournent plus autour

<sup>1</sup> Propos recueillis par Israel Shenker, *New York Times*, 6 mai 1956. Cité par Pierre Méléze, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p. 137.

<sup>2</sup> Alain Badiou, *Beckett. L'Incrévable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1995, p. 12. Selon ce philosophe, on a bien tort de chercher à voir dans l'œuvre de l'écrivain une direction linéaire vers toujours plus de nihilisme quant au contenu, et toujours plus de concision quant à la forme. Dans ce parcours complexe dont les moyens littéraires sont très variés, Badiou dégage essentiellement deux grandes périodes, la première se terminant par les *Textes pour rien* en 1950, la seconde reprenant dix ans plus tard avec *Comment c'est*.

<sup>3</sup> Fernande Saint Martin, « *Textes pour rien* ou les grandes interrogations », *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 211-230.

d'esquisses de personnages ou de situations anecdotiques, mais seraient « des agrégats d'associations émotives et verbales autour d'un certain nombre d'interrogations plus ou moins complexes qui constituent le drame spécifique d'une existence particulière<sup>4</sup> ». Selon cette chercheuse, la possibilité de réponse à ces questions est d'ailleurs tout à fait improbable, mais leur présence a le mérite de remettre en lumière les interrogations fondamentales qui se posaient jusqu'à maintenant chez Beckett par personnages interposés. À titre d'exemples, voici quelques-unes de ces questions :

- Texte I :      Comment continuer ?  
                  Pourquoi êtes-vous venus ?  
                  Me voient-ils, que peuvent-ils voir de moi ?  
                  Depuis quand suis-je ici ?
- Texte II :      Car partir où... Retourner là-haut ?  
                  Qu'est-ce qui s'est passé au juste...
- Texte III :     'Qui m'a appris tout ce que je sais...  
                  Si je reprenais là où tout s'est éteint...
- Texte IV :      Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais  
                  être, que dirais-je si j'avais une voix...
- Texte V :      Pozzo pourquoi est-il parti de chez lui...
- Texte VI :      Entre ces apparitions que se passe-t-il ?
- Texte VII :     Ai-je tout essayé... j'aimerais savoir si j'ai tout fait avant de  
                  me porter manquant, et d'abandonner...
- Texte VIII :    ...je me pose et jusqu'au bout, une nouvelle question, la  
                  plus ancienne, celle de savoir si cela a toujours été ainsi.  
                  Mais qui ai-je donc pu offenser aussi gravement, pour que  
                  je sois puni de cette façon incompréhensible...
- Texte XI :      Où suis-je... et comment fait, et depuis quand... et jusqu'à  
                  quand...
- Texte XII :     Et qui me nie ainsi...

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 220.

Loin d'être une négation de l'homme ou de la parole, comme on pourrait être tenté de le croire, les *Textes pour rien* rappellent, par toutes ces questions, les éléments qui structuraient déjà les œuvres antérieures : être, être venu, avoir été, vivre et continuer, en mettant au jour les artifices de la fiction et en les réduisant à leur plus simple expression, celle donnée par une voix qui parle en posant d'entrée de jeu la question de toujours : « Comment continuer ? » Cette question, qui s'inscrit d'emblée dans le temps, reprend là où se termine *L'Innommable* (« il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », I, 213). Comme par le passé, on ne se demande pas « pourquoi continuer » ou s'il existe une possibilité immédiate de cesser de parler ou d'être ; pour le narrateur beckettien, il n'y a pas de choix possible, il faut continuer.

### *Toujours moins de corps*

C'est dans la tranquillité de la décomposition que je me rappelle cette longue émotion confuse que fut ma vie, [...] Décomposer c'est vivre aussi... (M, 32)

Beckett aborde, à travers l'écriture de ces *Textes*, un mode de formulation sensiblement différent, où la voix s'engage dans une expression plus directe du sujet, en ne passant plus par l'intermédiaire du corps dont il ne reste presque plus rien dans l'écriture beckettienne après *L'Innommable*. Chez Beckett, comme nous allons nous en rendre compte, c'est le texte qui parle et si cette parole a été longtemps liée au corps souffrant, il n'en restera bientôt plus que l'impératif de dire. En cela, les *Textes pour rien* représentent certainement une étape importante dans ce lent dépérissement du corps parlant.

Déjà, dans *Molloy*, les corps représentés tombaient littéralement en morceaux, comme en témoigne cette parole de Molloy prise au hasard parmi celles, nombreuses, qui parlent de sa déchéance physique : « Je situe à cette époque le lâche abandon de mes doigts de pied, pour ainsi dire en rase campagne » (M, 106). Ce processus de décomposition dont Molloy semble si fier (« Décomposer c'est

vivre aussi... », *M*, 32) semble le mener tout droit à la source d'une paix intérieure indépassable : « Ne rien savoir ce n'est rien, ne rien vouloir savoir non plus, mais ne rien pouvoir savoir, savoir ne rien pouvoir savoir, voilà par où passe la paix, dans l'âme du chercheur incurieux » (*M*, 83-84). Ainsi, ce qui reste tenace, chez ce personnage, c'est un « vouloir dire » avec toujours moins de corps organique et toujours plus de voix.

Ce mouvement de désagrégation amorcé dans *Molloy*, avec ces personnages en perdition dont les corps tombent littéralement en morceaux, est poursuivi dans *Malone meurt* avec un narrateur qui déclare vaines et fausses toutes les histoires qu'il raconte, et prend encore une autre forme dans *L'Innommable* où il ne reste plus beaucoup de personnages, où il n'y a plus de récit, mais où subsiste une lutte entre un « je » sans nom et les anciennes figures hantant les romans précédents. Qui parle alors ? Non pas l'auteur, mais « l'exigence qui l'a entraîné hors de soi<sup>5</sup> », faisant de lui un innommable, soupçonne Maurice Blanchot dans un article souvent cité à titre de référence, portant sur le travail de Samuel Beckett. Cette métamorphose du « je », dont il ne reste presque rien, Blanchot la déclare hors de toute considération esthétique, pour plutôt la rapprocher du mouvement d'où viennent tous les livres. Blanchot parle alors d'un épuisement : « C'est à épuiser l'infini qu'est condamné l'Innommable<sup>6</sup> ». Cette idée de mouvement, combinée à celle de l'épuisement, nous ramène aux fonctions de base de l'œuvre tout entière, illustrées dans les *Textes* par ce corps morcelé qui perd toujours un peu plus de son essence même, opposé à cette voix qui ne peut se taire :

C'est ainsi qu'il parle, ce soir, qu'il me fait parler, qu'il se parle, que je parle, il n'y a que moi, avec mes chimères, ce soir, ici, sur terre, et une voix qui ne fait pas de bruit, parce qu'elle ne va vers personne, et une tête remplie de guerres lasses et de morts aussitôt debout, et un corps, j'allais l'oublier. (*TR*, IV, 141)

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, « "Où maintenant ? Qui maintenant ? " », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 312. Texte paru pour la première fois sous la forme d'un article dans NRF, 1<sup>er</sup> octobre 1953.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 313.

Nous avons déjà commencé à distinguer, pour la période qui nous intéresse, quelques caractéristiques des *Textes pour rien* qui font en sorte qu'on peut les considérer comme une forme d'aboutissement dans le travail de l'écrivain à bien des égards : mouvement amorcé avec *Molloy* et qui va s'accroissant jusqu'aux *Textes*, caractérisé par le fait qu'il y a toujours moins de corps et la voix qui subsiste encore. Cette période peut se caractériser également par une écriture plus resserrée, qui semble aller vers un appauvrissement volontaire. Ce qu'on pourrait déjà appeler un épuisement du récit (épuisé de ses références : personnages, lieux, intrigues<sup>7</sup>) va en s'accroissant à mesure que l'on avance dans l'œuvre, considérant que ce phénomène apparaît dès les premiers textes de Beckett. On peut penser alors à cette figure de l'Épuisé dont a parlé Deleuze<sup>8</sup>, cette voix narrative qui s'évertue à passer en revue tout le possible ou, encore, à tous ces corps épuisés des personnages beckettien, qui tombent littéralement en morceaux. Or, comme nous l'avons dit en introduction, ce dépouillement se fait nécessairement au profit d'autre chose, d'un mouvement initié par une voix narrative qui ne peut se taire, car ce qui arrive chez Beckett ce n'est pas tant l'événement qu'une parole en train de survenir, comme l'illustre bien l'extrait suivant :

Voilà ma vie, pourquoi pas, c'en est une, si l'on veut, si l'on y tient absolument, je ne dis pas non, ce soir. Il en faut, paraît-il, du moment qu'il y a parole, pas besoin d'histoire, une histoire n'est pas de rigueur, rien qu'une vie, voilà le tort que j'ai eu, un des torts, m'être voulu une

---

<sup>7</sup> Le concept d'épuisement appliqué à la littérature moderne s'est développé aux États-Unis à la suite d'un article de l'écrivain John Barth, paru en 1967 : « The Literature of Exhaustion » dans lequel Barth faisait état d'un épuisement, non pas du langage ou de la littérature, mais de l'esthétique du modernisme. Ce concept a été repris entre autres par Dominique Rabaté, qui a fait paraître *Vers une littérature de l'épuisement* en 1991, où il réfléchit sur la finalité de la littérature moderne qui ne se situe plus, selon lui, dans le projet de reproduire le réel mais bien plutôt dans celui de s'en débarrasser, de l'épuiser.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, « L'Épuisé », dans *Quad* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106. Cette question du « possible de plus en plus restreint » que vivent les personnages de Beckett, ainsi définie par Gilles Deleuze, rejoint également l'idée avancée par Alain Badiou d'une « ascèse méthodique » propre à Beckett, idée qu'on retrouve également au travail chez Bruno Clément. *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, 442 pages.

histoire, alors que la vie seule suffit. Je suis en progrès, il était temps, je finirai par pouvoir fermer ma sale gueule, sauf prévu. (*TR*, IV, 142)

### *Et toujours une voix qui parle*

Dans *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*, les va-et-vient entre l'histoire racontée sur le mode anecdotique par le personnage écrivain et la situation présente du « je » sont encore fréquents. Beckett proposait alors une fiction et un discours sur cette fiction, et c'est ce discours métatextuel qui feint, dès *Molloy*, de commenter le texte (« Je ne sais plus travailler » dit Molloy en train d'écrire, dès la première page) qui tend à disparaître dans les *Textes pour rien*. Ayant moins recours à la fiction du personnage écrivain dont il s'était servi abondamment dans ses œuvres précédentes, Beckett compose alors avec un langage qui n'est plus tout à fait le même.

Ainsi, dans les *Textes pour rien*, il n'y a plus la fiction du personnage écrivain et le narrateur renonce également à ne parler que sous la « dictée » de voix externes. Quand ça lui arrive encore, comme cela ne peut cesser, il y reconnaîtra la voix de sa dualité propre (« Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi ? », *TR*, IV, 139). Dans la dernière partie de l'œuvre s'établit alors une sorte de dialogue entre le « je » et le « lui » : « Et cet autre, naturellement, que dire de cet autre, qui divague ainsi, à coups de moi à pourvoir et de lui dépourvus, cet autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné, rien » (*TR*, XII, 199). Cet autre lui-même, le narrateur le rejette pour le voir aussitôt revenir, source de fiction, et réclamer que le « je » ait un corps, une vie, une histoire.

De même, ce dialogue entre le « je » et le « lui » deviendra de plus en plus lent (« Les mots aussi lents, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi », *TR*, II, 125), rappelant comment le ton lui-même de la voix qui se fait entendre dans les *Textes pour rien* n'est plus celui de *L'Innommable*. Cette

voix sait maintenant qu'elle ne peut s'exprimer, c'est-à-dire qu'elle n'attend plus rien, qu'elle ne peut que se convaincre qu'il n'y a plus rien à apprendre de son dire, d'où peut-être aussi le choix du titre *Textes pour rien*.

Comme il est permis d'en douter, toutes ces caractéristiques réunies (corps déliquescents soutenus par une voix qui toujours pose des questions laissées sans réponse) détermineront l'expérience du temps propre au texte beckettien. Même s'il n'y a là aucune proposition spéculative ou philosophique de quelque ordre que ce soit, on peut soupçonner que c'est la temporalité en tant que composante nécessaire au récit qui sera mise à l'épreuve. Par exemple, la présence de toutes ces questions induit la possibilité de faire exister par le langage une temporalité qui correspondrait davantage à cette quête sans fin, celle du moi impossible à atteindre, qui traduit bien le dualisme à l'œuvre chez Beckett, entre le moi et le non-moi, entre le temps et l'absence de temps, entre l'essence et l'existence. Mais avant d'aller trop loin, il importe de revenir aux premières interrogations sur le temps et de voir comment Beckett a pu s'en inspirer pour forger une temporalité qui lui soit propre.

### *Qu'est-ce que le temps ?*

Le temps est sans doute l'une des plus anciennes énigmes, sinon de l'interrogation humaine, du moins de la philosophie. On connaît le mot de saint Augustin (354-430) : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais bien ; mais si on me le demande, et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore<sup>9</sup>. » Rien n'est à la fois plus familier, plus proche de notre expérience quotidienne, du sentiment même de notre existence, et rien n'est plus insaisissable aussi. Le temps physique ou temps cosmologique ont-ils à voir avec le temps de notre expérience subjective ? Y a-t-il un temps biologique d'une part, et un temps

---

<sup>9</sup> Saint Augustin, *Confessions*, trad. Arnauld d'Andilly, Paris, Gallimard, Folio, 1993, Livre XI, chap. XIV, p. 422. À noter que toutes les citations d'Augustin contenues dans ce mémoire renvoient au Livre X et XI de l'édition susmentionnée.

psychologique d'autre part ? À cela s'ajoute une question philosophique encore plus fondamentale : et si le temps n'existait que pour et par notre esprit ? C'est là une thèse qui traverse l'histoire de la philosophie, depuis saint Augustin jusqu'à Husserl<sup>10</sup>.

Sans vouloir minimiser l'importance des grands penseurs de la question du temps tels qu'Aristote, Plotin, Kant ou Husserl, il est évident que nous ne pourrions étudier le développement de la pensée de chacun en lien avec le sujet qui nous intéresse, ne serait-ce que par les limites qu'impose le cadre de ce mémoire. Nous allons tenter d'établir un lien entre la conception du temps développée par Augustin et celle qu'on retrouve à l'œuvre chez Beckett, notamment dans les *Textes pour rien*, en examinant cette parenté dans la forme et le fond, parenté qui n'a déjà pas de quoi surprendre quand on connaît l'importance de la pensée augustinienne sur les questions temporelles et que l'on sait comment Beckett s'est attardé à son tour à ces questions. Concernant l'importance d'Augustin, on peut se référer à la remarque de Paul Ricœur, spécialiste contemporain de l'étude du temps, qui présente ce père de l'Église comme « le maître incontesté<sup>11</sup> » de l'analyse de l'expérience du temps, ou encore relire les premières phrases des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl :

L'analyse de la conscience du temps est une croix séculaire de la psychologie descriptive et de la théorie de la connaissance. Le premier qui ait profondément ressenti la violence des difficultés qu'elle contient et qui ait peiné sur elles presque jusqu'au désespoir fut saint Augustin. Les chapitres 13-28 du XI<sup>e</sup> livre des *Confessions* doivent être aujourd'hui encore étudiés à fond par quiconque s'occupe du problème du temps. Car en ces matières l'époque moderne, si orgueilleuse de son savoir, n'a rien donné qui ait beaucoup d'ampleur ni qui aille sensiblement plus loin que ce grand penseur, qui s'est débattu avec sérieux dans la difficulté<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Bernard Piettre, *Philosophie et science du temps*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », p. 3 à 8.

<sup>11</sup> Paul Ricœur, *Réflexion faite : autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit, « Philosophie », 1995, p. 67.

<sup>12</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964, p. 3.



### *Beckett avec Augustin*

Plusieurs sources variées attestent le fait que Beckett a eu l'occasion d'approfondir la culture biblique dans laquelle il a baigné au cours de son enfance protestante<sup>13</sup>. En effet, s'il a tourné le dos dès l'adolescence à la pratique religieuse qui lui avait été imposée, on sait que la Bible représente pour lui l'un des domaines les plus riches de la pensée humaine dont la lecture soutenue a laissé des traces non équivoques dans son écriture<sup>14</sup>. Par ailleurs, ayant fait des études classiques, tout laisse croire que le jeune Samuel Beckett s'est imprégné de l'œuvre laissée par saint Augustin, comme il a certainement étudié Descartes et Schopenhauer dont les différentes propositions philosophiques se retrouvent « travaillées » par son œuvre entière, intertexte évident dont nous traiterons l'incidence dans le troisième chapitre de ce mémoire.

Pour témoigner des connaissances bibliques de Beckett et comme exemple précis des traces que la lecture d'Augustin a laissées dans son œuvre, on peut relire le passage évoquant la passion du Christ entre les deux larrons, dans la pièce *En attendant Godot*. Cet extrait met en scène les personnages de Vladimir et d'Estragon, le premier spéculant sur leurs possibilités de rédemption en se référant à cet épisode biblique (« Si on se repentait ? » demande Vladimir avant de raconter l'histoire, *EAG*, 13), pour ensuite chercher à savoir pourquoi un évangéliste en donne un compte rendu différent de celui des trois autres.

VLADIMIR. – [...] C'étaient deux voleurs, crucifiés en même temps que le Sauveur. On...

ESTRAGON. – Le quoi ?

VLADIMIR. – Le Sauveur. Deux voleurs. On dit que l'un fut sauvé et l'autre... (*il cherche le contraire de sauvé*) ...damné.  
[...]

<sup>13</sup> Lire à ce sujet la préface d'Édith Fournier dans Samuel Beckett, *Bande et sarabande*, Paris, Minuit, 1994, p. 7 à 17.

<sup>14</sup> Lire à ce sujet Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 369 à 373.

- VLADIMIR. – Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon ? Ils étaient cependant là tous les quatre – enfin, pas loin. Et un seul parle d'un larron de sauvé. (*Un temps.*) Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.
- ESTRAGON. – J'écoute.
- VLADIMIR. – Un des quatre. Des trois autres, deux n'en parlent pas du tout et le troisième dit qu'ils l'ont engueulé tous les deux.
- ESTRAGON. – Qui ?
- VLADIMIR. – Comment ?
- ESTRAGON. – Je ne comprends rien... (*Un temps.*) Engueulé qui ?
- VLADIMIR. – Le Sauveur.
- ESTRAGON. – Pourquoi ?
- VLADIMIR. – Parce qu'il n'a pas voulu les sauver.
- ESTRAGON. – De l'enfer ?
- VLADIMIR. – Mais non, voyons ! De la mort.
- ESTRAGON. – Et alors ?
- VLADIMIR. – Alors ils ont dû être damnés tous les deux.
- ESTRAGON. – Et après ?
- VLADIMIR. – Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé.
- ESTRAGON. – Eh bien ? Ils ne sont pas d'accord, un point c'est tout.
- VLADIMIR. – Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron de sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres ?
- ESTRAGON. – Qui le croit ?
- VLADIMIR. – Mais tout le monde. On ne connaît que cette version-là.
- ESTRAGON. – Les gens sont des cons.

(EAG, 13-16)

La manière dont l'évangile de saint Luc – car il s'agit bien de celui-là<sup>15</sup> – est questionné est à l'image des nombreuses références bibliques qui parsèment le texte beckettien, souvent amenées de façon légère, voire comique, comme autant de tentatives d'alléger les interrogations les plus inquiétantes. À cette problématique irrésolue, qui sous-entend déjà chez Beckett une bonne connaissance des disparités existant entre les quatre évangiles, on peut ajouter le

<sup>15</sup> Voici le passage dont il est question, tiré de l'évangile selon saint Luc (23,43) : « Arrivé au lieu dit "le Crâne", ils l'y crucifièrent ainsi que les deux malfaiteurs, l'un à droite, et l'autre à gauche. [...] L'un des malfaiteurs crucifiés l'insultait : "N'es-tu pas le Messie ? Sauve-toi toi-même et nous aussi !" Mais l'autre le reprit en disant : "Tu n'as même pas la crainte de Dieu, toi qui subis la même peine ! Pour nous, c'est juste : nous recevons ce que nos actes ont mérité ; mais lui n'a rien fait de mal" Jésus lui répondit : "En vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis." » *La Bible*, traduction œcuménique, Société biblique française et éditions du Cerf, 1977, p. 1474-1475.

fait que cette scène particulière dépeinte par Luc a été relevée par Augustin dans son commentaire sur les Psaumes<sup>16</sup>. Or, c'est précisément la réflexion d'Augustin portant sur le sort différent réservé aux deux voleurs qui est le point de départ de la discussion amenée par Vladimir. Donc, bien qu'elle ne soit pas identifiée comme telle, ce rappel de la parole augustinienne dans la pièce *En attendant Godot* témoigne pour son auteur d'une bonne connaissance du prolongement augustinien des évangiles, en plus de préfigurer la forme de balancement entre le désespoir et la présomption qu'on retrouvera dans toute son œuvre<sup>17</sup>. Nous reviendrons plus loin sur cette présence particulière du texte augustinien chez Beckett.

Considérons maintenant cette parenté entre le texte beckettien et l'héritage augustinien concernant les questions temporelles, parenté qui doit être examinée dans le cadre de ce chapitre présentant les *Textes pour rien* en lien avec la pensée d'Augustin. Il n'est bien sûr pas question de se livrer ici à un exercice de comparaison – nécessairement décalé – entre les proses augustinienne et beckettienne, même si d'entrée de jeu il est possible d'établir certains points de comparaison entre les deux styles. En effet, lire Beckett en parallèle avec Augustin suscite d'emblée la nette impression que le premier s'est amusé à pasticher le second, mais toujours dans une forme subvertie, celle-là même qui, rappelons-le, doit « accommoder le gâchis » pour Beckett. La question de la forme doit donc être prise en compte au même titre que celle de la présence de la pensée augustinienne dans le texte beckettien.

---

<sup>16</sup> Lire le deuxième discours de saint Augustin sur le Psaume 33 ([www.enlcalcat.com/fr/psaumes/033aug.htm](http://www.enlcalcat.com/fr/psaumes/033aug.htm)) : « Le Seigneur était crucifié au milieu de deux voleurs : l'un d'eux lui insulta, l'autre crut en lui ; l'un fut damné, l'autre justifié ... ».

<sup>17</sup> Déjà Molloy évoquait sa « nuit sur la montagne » et ses « deux larrons » (*M*, 61). Voir aussi dans *Malone meurt* : « Car à quoi bon se décourager, il y eut un larron de sauvé, ça fait un joli pourcentage » (*MM*, 153). Dans le troisième chapitre, dans la partie consacrée au traitement des sources, nous traiterons de cette forte propension qu'a l'auteur à citer de façon approximative, dont on peut déjà dire qu'elle n'enlève rien à l'importance accordée à la forme dans sa prose.

### *Comparaisons formelles*

D'une certaine manière, on pourrait presque dire que Beckett fait de la question de la mise en forme la pierre angulaire de son œuvre. Son intérêt pour la forme en général – et augustinienne en particulier – est incidemment rappelée par une phrase d'Augustin que Beckett cite « de mémoire » et qui a été rapportée depuis par plusieurs sources, concernant encore cette fameuse scène du Christ sur la croix, entouré des deux larrons : « Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned<sup>18</sup> ». Au sujet de cet exemple souvent cité, il est déjà intéressant de noter que, malgré toutes nos recherches, la phrase augustinienne – choisie pourtant par Beckett pour illustrer l'importance de la forme – ne semble pas exister dans ces termes exacts<sup>19</sup>. Pourtant, Beckett aurait choisi de citer cette phrase non pour son contenu, mais pour illustrer l'importance de la forme pour lui, car il dit s'intéresser à la forme des idées et non aux idées elles-mêmes. Face à cette apparente contradiction, il faut se rappeler comment le style beckettien est étroitement relié à cet impératif de dire qui constitue l'essentiel de sa démarche d'écrivain ; la forme dont il est question dans cette interview est « merveilleuse » parce que, traduisant le drame humain, elle est également dramatique dans sa construction. Le souci de la forme pour Beckett signifie donc moins la recherche de la vérité d'un ordre ou d'un esthétisme que celui d'une manière d'œuvrer avec le réel.

En ce qui concerne la nature même de l'analyse particulière du temps qu'Augustin entreprend plus précisément dans le Livre XI des *Confessions*, il est

<sup>18</sup> Rapportée entre autres par Harold Hobson, « Samuel Beckett – Dramatist of the Year », *International Theatre Annual*, 1956, p. 153-155 et par Pierre Mélése, *Beckett*, Paris, Seghers, 1966, p. 124 et 139. Citée également par Alan Schneider, qui met cette déclaration en exergue à son article « Waiting for Beckett, a personal chronicle » (voir bibliographie) : « Je ne défends aucune thèse, Ce qui m'intéresse, c'est la forme des idées. Il y a une merveilleuse phrase dans saint Augustin : "Pas de désespoir ; l'un des larrons fut sauvé. Pas de présomption ; l'un des larrons fut damné." Cette phrase a une forme merveilleuse. C'est la forme qui compte. » (Traduction de Bruno Clément, *op. cit.*, p. 104).

<sup>19</sup> Lire à ce sujet Thomas Hunkeler, *Échos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 127 et 268. Nous reviendrons dans le troisième chapitre sur cette manière qu'avait Beckett de citer de façon approximative.

certain qu'elle a également une incidence sur la forme employée pour la mettre en mots, car il s'agit d'un phénomène qui se laisse difficilement démontrer tant ses limites sont elles-mêmes dynamiques. Ainsi, aux fins de la démonstration concernant ces questions temporelles qui le préoccupent, Augustin procède à la mise en place de toutes les étapes de sa réflexion, dans un texte qui se déploie en se déroulant, procédant à l'examen minutieux de toutes les hypothèses qui se présentent à lui, épuisant pour ce faire toutes les possibilités – ce qui rappelle déjà la façon de faire propre à Beckett – avant d'en arriver à une conclusion :

Seigneur mon Dieu qui êtes la lumière de mon âme, votre vérité ne se moquera-t-elle pas ici de la simplicité et de la folie des hommes ? Car ce temps passé que nous disons avoir été long, l'a-t-il été lorsqu'il était déjà passé, ou quand il était encore présent ? Il pouvait seulement sans doute être long, lorsqu'il était quelque chose qui pût être long. Or le passé n'étant déjà plus, il ne pouvait plus aussi être long, puisqu'il n'était plus du tout. Ne disons donc pas : « Le passé a été long », puisque nous ne voyons pas qu'il l'ait pu être, d'autant que dès le moment qu'il a été passé, il n'a plus été. Mais disons : « Ce temps présent a été long », parce que lorsqu'il était présent il était long, à cause qu'il n'était pas encore passé au non-être, et qu'ainsi c'était une chose qui pouvait être longue ; au lieu qu'après qu'il a été passé, il a cessé d'être long en cessant d'être.<sup>20</sup>

Ce simple extrait, choisi presque au hasard parmi ceux, nombreux, qui pourraient étayer cette modeste analyse du déploiement particulier de la pensée augustinienne, a ceci d'exemplaire qu'il introduit le questionnement comme procédé argumentatif avant d'en arriver à la conclusion inévitable, apparaissant souvent dans un style à la limite de l'aphorisme :

Ce qui me paraît maintenant avec certitude, et que je connais très clairement, c'est que les choses futures et les passées ne sont point, et qu'à proprement parler on ne saurait dire qu'il y ait trois temps, le passé, le présent et le futur : mais peut-être on pourrait dire avec vérité, qu'il y a trois temps, le présent des choses passées, le présent des choses présentes, et le présent des choses futures.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Saint Augustin, *op.cit.*, p. 423.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 429.

Chez Beckett aussi, lorsqu'il est question du temps – et il en est toujours question d'une façon ou d'une autre – la forme est nécessairement touchée par son propos, par cette voix qui parle en essayant toujours de trouver un ton approprié, particulièrement quand il procède au passage en revue de tout le possible :

... ni depuis quand, ni jusqu'à quand, alors que maintenant, voilà toute la différence, maintenant je le sais, ce n'est pas vrai, mais je le dis, voilà toute la différence, je suis en train de le dire, je vais le dire, je vais finir par le dire, puis finir, je pourrai finir, je ne serai plus, ce ne sera plus la peine, ce ne sera plus nécessaire, ce ne sera plus possible, mais ce n'est pas la peine, ce n'est pas nécessaire, ce n'est pas possible, c'est comme ça que ça se raisonne. (*TR*, XI, 194)

Comme on le voit, et cela se vérifie particulièrement dans les *Textes pour rien*, les mots eux-mêmes, étant presque totalement libérés des figurations anecdotiques et réduits au projet seul de parler, collent pour ainsi dire à la respiration de l'écrivain, ne marquant plus que le rythme d'un temps à la limite de l'effacement. C'est en mettant en scène une voix narrative qui tente à tout prix de se dégager du temps que Beckett redéploie à sa manière les catégories temporelles à l'honneur chez Augustin – passé, présent et futur. La voix tente alors de traduire l'expérience qu'elle a de cette situation limite :

Des mots, des mots, la mienne ne fut jamais que ça, que pêle-mêle le babel des silences et des mots, la mienne de vie, que je dis finie, ou à venir, ou toujours en cours, selon les mots, selon les heures, pourvu que ça dure encore, de cette étrange façon. (*TR*, VI, 158)

Par ailleurs, dans ce qui pourrait ressembler à un autre point de contact entre le style augustinien et beckettien, nous avons observé qu'Augustin utilise le questionnement comme point de départ de sa démonstration de la mesure du temps (« Mais comment une chose qui n'est point peut-elle être longue ou courte?<sup>22</sup> »), en professant le doute comme étape incontournable de sa réflexion (« Je n'assume rien, mon Dieu et mon père : ce ne sont que des doutes que je

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 423.

propose<sup>23</sup> »). Chez Beckett aussi, le questionnement est omniprésent et, comme nous l'avons vu, les *Textes pour rien* ne font pas exception à la règle. Déjà, le premier texte pose la question de toujours (« Comment continuer ? »), s'inscrivant d'emblée dans le temps. Cette question, qui reprend là où se termine *L'Innommable* (« il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » I, 213), trouvera une réponse dans les *Textes pour rien* qui tentent de remettre en lumière les interrogations fondamentales. Comme par le passé, on ne se demande pas « pourquoi continuer » ou s'il existe une possibilité immédiate de cesser de parler ou d'être. Pour le narrateur beckettien, on l'a dit, il n'y a pas le choix, il faut continuer.

Depuis quand suis-je ici ? Quelle question, je me la suis souvent posée. Et souvent j'ai su répondre, Une heure, un mois, un an, cent ans, selon ce que j'entendais par ici, par moi, par être, et là-dedans je ne suis jamais allé chercher des choses extraordinaires, là-dedans je n'ai jamais beaucoup varié, il n'y avait guère que l'ici pour avoir l'air de varier. Ou je disais, Il ne doit pas y avoir longtemps, je n'aurais pas tenu. (TR, I, 117-118)

Traditionnellement parlant, parce qu'elle est liée à une réponse, la question touche aux savoirs ou à leurs conditions d'existence : elle est l'instrument philosophique par excellence, tel qu'on le voit à l'œuvre chez Augustin. En littérature aussi, l'emploi des questions est habituellement lié à l'élaboration ou à la découverte d'un savoir, et c'est ce procédé qui se trouve perverti dans le texte beckettien. Le lecteur de la trilogie, par exemple, n'assiste pas à l'élaboration d'une œuvre qui, par cet art de la rhétorique – le questionnement – et les seules vertus du langage, parviendrait aux frontières de la sagesse. Beckett n'essaie pas d'apporter de réponses aux questions existentielles : il ne défend aucune thèse, comme il le dit lui-même<sup>24</sup>. C'est la littérature même, dans son principe et dans son déroulement, qui est « remise en question » dans son œuvre, par l'utilisation de cette forme interrogative qui rompt si complètement avec les liens séculaires qui la reliaient à ces savoirs philosophique ou théologique. Dans les *Textes*, les questions sont bien

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>24</sup> Voir note n° 18.

formulées mais, contrairement à la démarche augustinienne, elles ponctuent sans structurer (« Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi ? » *TR*, IV, 139). En somme, les questions beckettienne sont d'abord désignées comme des lieux communs pratiques et rassurants (« Je vais me poser des questions, c'est un bon bouche-trou » *I*, 190), pour éventuellement être vidées de leur substance, tout en ne pouvant vraiment disparaître :

S'en prendre ainsi aux questions, ce n'est pas s'attaquer à la prétention des quêtes dogmatiques traditionnelles; ce n'est pas non plus dénoncer un artifice rhétorique pour plaider en faveur d'un discours authentique, d'une connaissance vraie, auxquels ferait obstacle tout l'attirail des tours et des figures ; c'est mettre en cause ce qui constitue l'essence même de la narration, et probablement de toute entreprise de discours.<sup>25</sup>

Pour ce qui est d'Augustin, tout ce questionnement le conduit invariablement à enchaîner dans la plus grande affirmation, par exemple au sujet des trois différences qui se rencontrent dans le temps :

Si donc le présent n'est un temps que parce qu'il s'écoule et devient un temps passé, comment pouvons-nous dire qu'une chose soit, laquelle n'a autre cause de son être, sinon qu'elle ne sera plus ? De sorte que nous ne pouvons dire avec vérité que le temps soit, sinon parce qu'il tend à n'être plus<sup>26</sup>.

Chez Beckett aussi, la parole emphatique est à l'honneur, mais se donnant toujours à lire au second degré, comme une parodie de la parole sage relevant maintenant d'une époque révolue (« Nommer, non, rien n'est nommable, dire, non, rien n'est dicible, alors quoi, je ne sais pas, il ne fallait pas commencer », *TR*, XI, 190). Ces assertions beckettienne (« Ça va mal, mal, mais va, c'est déjà ça », *TR*, X, 185) traduisent un état de fait toujours évoqué sans pathos, ce qui ajoute à leur potentiel comique.

---

<sup>25</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 44.

<sup>26</sup> Saint Augustin, *op. cit.*, p. 422.



Tout compte fait, si on tente de prendre la mesure de cette manière de faire propre à l'écrivain – épuisement de toutes les possibilités dans la démonstration, questions laissées sans réponse, paroles sentencieuses – avec le texte laissé par Augustin, il apparaît déjà plus clairement qu'on ne peut parler chez Beckett d'influence ou d'imitation du style augustinien, mais plutôt de transposition ou encore d'un prolongement d'une œuvre à l'autre.

### *Question de fond*

C'est en voulant répondre à ceux qui s'interrogent sur l'emploi du temps de Dieu avant qu'il ne crée le ciel et la terre (question de toujours : « Que foutait Dieu avant la création ? » demande Moran dans *Molloy*, 259) qu'Augustin avance qu'il n'y avait point de temps avant la création du monde que la volonté de Dieu a bien sûr précédée, et que l'éternité, d'où est issue cette volonté divine, échappe par définition à la mesure du temps. Cela étant établi, il procède pendant quelques chapitres à l'analyse philosophique de la question du temps, d'où la fameuse réponse à la question « Qu'est-ce donc que le temps ? », figurant dans le livre XI des *Confessions*, que nous reproduisons ici dans son entier :

Si personne ne me le demande, je le sais bien ; mais si on me le demande et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore. Je puis néanmoins dire hardiment que je sais, que si rien ne se passait, il n'y aurait point de temps passé ; que si rien n'avenait, il n'y aurait point de temps à venir ; et que si rien n'était, il n'y aurait point de temps présent.<sup>27</sup>

Par contre, passé, présent et futur ne peuvent être, puisque le passé n'est plus, que l'avenir n'est pas encore et que le présent qui s'écoule devient le passé. À ce paradoxe, Augustin répond que le temps inscrit son essence dans la fuite, selon les trois observations qui précèdent, qui renvoient aux trois temps que nous connaissons par intuition, mais que nous avons peine à conceptualiser.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 422.

Nous pouvons néanmoins, avec Augustin, considérer ces trois temps – passé, avenir et présent – selon la manière dont l'événement se déroule. Ainsi, l'événement laisse transparaître une structure temporelle qui, suggérant un parcours et une direction, suppose un ensemble relationnel, formé par la dynamique interne de l'événement<sup>28</sup>. Comme les dimensions temporelles désignent non pas uniquement un certain ordre événementiel, mais surtout les aspects métaphysiques de celui-ci, il faut que quelque chose s'écoule et cède la place à ce qui advient pour qu'il puisse y avoir temps.

Augustin précise aussi que le temps ne peut se définir par le mouvement des astres ou des corps, quoique ce soit par le temps que nous pouvons mesurer ces mouvements. Sur la manière dont nous pouvons mesurer le temps même, Augustin évoque le fait que « le temps n'est autre chose qu'une certaine étendue. » Mais où se trouve cette étendue ? « Certes je ne sais, si ce n'est dans l'esprit même<sup>29</sup> », répondra-t-il. Plus loin, Augustin en arrive à la conclusion que c'est par l'esprit que nous mesurons le temps :

Qui pourrait nier que les choses futures ne sont pas encore ? et toutefois l'attente des choses futures est dans notre esprit. Qui pourrait nier que les choses passées ne sont plus ? et toutefois la mémoire des choses passées demeure dans notre esprit. Et enfin qui pourrait nier que le temps présent n'a point d'étendue, puisqu'il passe en un moment ? et toutefois notre attention demeure, et c'est par elle que ce qui n'est pas encore se hâte d'arriver pour n'être plus<sup>30</sup>.

Finalement, il faudra se rappeler comment, pour Augustin, le temps est un mouvement perpétuel et ne rappelle en rien l'éternité qui est statique, immuable, sans début ni fin ; il est une cessation d'être systématique, qui ne cesse de commencer et de finir. Mais si le temps est un mouvement qui représente son mode d'existence même, il s'agit aussi d'un mouvement de néantisation, non

---

<sup>28</sup> Sigurd Böhm, *La Temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, p. 18.

<sup>29</sup> Saint Augustin, *op. cit.*, p. 437

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 441-442.

seulement des choses et des êtres (tout ce qui naît doit mourir, tout ce qui commence doit finir) mais également de lui-même (il est en cessant d'être).

Chez Beckett aussi, il n'y a de temps que dans le mouvement et c'est ce mouvement entièrement pris en charge par l'énonciation que nous tentons de mettre au jour. Parfois, comme chez Augustin, la chose beckettienne n'est que parce qu'elle n'est plus (« je vais le dire, pour l'avoir dit, pour l'avoir derrière moi, un petit moment », *TR*, XI, 190), mais souvent, la voix dans les *Textes* semble attirée par un ralentissement du temps textuel (« les mots aussi, lents, lents, le sujet meurt avant d'atteindre le verbe, les mots s'arrêtent aussi », *TR*, II, 125). Du coup, l'instance de la parole paraît guidée par l'intention, toujours soumise à l'échec mais sans cesse renouvelée, de sortir du temps ou, encore, de l'arrêter. Par cette réduction des moyens linguistiques (lexicaux et syntaxiques) à l'œuvre dans le texte, la voix narrative s'exprime dans une dimension quasi achronique (« Et maintenant ici, quel maintenant ici, une énorme seconde, comme au paradis, et l'esprit lent, lent, presque arrêté », *TR*, II, 125), rappelant ce temps qui n'existe que dans l'esprit, selon la définition augustinienne.

Comme pour Augustin, pour qui la perception du temps suppose toujours une configuration des instants à l'intérieur de laquelle un ordre significatif peut apparaître, le passé et l'avenir, dans la phrase beckettienne, font bel et bien partie de l'instant présent : « Et voilà, revoilà, sans supercherie, à mon actif ce vieux passé, jamais pareil, mais à jamais fini, à jamais finissant, et tout ce qu'il comporte, de promesses pour demain, et de consolation dans l'immédiat » (*TR*, X, 184). Sur cette question de la durée, les personnages beckettien, malgré leur condition humaine, donc temporelle, semblent en fait évoluer dans une sorte de présent élastique tout à fait représentatif de leurs différents états de conscience, plutôt que dans un temps qui s'écoule en amenant une nécessaire évolution (« Ça c'est pour que je ne bouge jamais plus, pour que je bavasse ici jusqu'à la fin des temps, en murmurant, tous les dix siècles, Ce n'est pas moi, ce n'est pas vrai, ce n'est pas moi, je suis loin », *TR*, III, 132-133). Pour ces personnages, le présent semble neutre, vide et divisible à l'infini et, surtout, peu orienté vers l'avenir ;

bref, la durée chronique semble pour eux bien réelle, quoiqu'ils tentent nécessairement d'y échapper. Tout comme la configuration du temps qu'elle exprime, l'écriture de Samuel Beckett est paradoxale, car la volonté désespérée d'en finir est identique à la volonté de ne pas arrêter.

Comme nous pouvons le constater, ce rapprochement entre Beckett et Augustin dépasse largement l'idée de l'influence de l'un par l'autre. En effet, nous ne prétendons pas que l'expérience du temps que l'on peut voir à l'œuvre dans les *Textes pour rien* soit directement inspirée de la thèse augustinienne sur le sujet. Ce sont les interférences entre les deux œuvres qui nous intéressent, et le fait que l'une semble légèrement troublée par la présence de l'autre. En fait, il serait plus juste de dire que Beckett travaille en quelque sorte la matière même du texte d'Augustin, en poursuit l'élaboration tout en en déplaçant la portée. Le narrateur beckettien, en effet, reconnaît encore une certaine distance temporelle entre sa situation présente et son expérience passée, mais cette distance s'amenuise et les événements du passé viennent se mêler à ceux du présent, au point d'atteindre une simultanéité presque complète (sans arriver à l'être absolument). Et à mesure que le temps, se rapprochant du but, ralentit, il perd sa direction, sa faculté de pouvoir se laisser réduire à ses dimensions.

Finalement, nous avons vu que, pour Augustin, le temps est scandé par la succession d'un passé, d'un présent et d'un futur, mais que son analyse révèle d'emblée une impasse : le passé n'est pas parce qu'il n'est plus, le futur n'est pas non plus puisqu'il n'est pas encore là, reste le présent dont l'être est lui aussi insaisissable puisqu'il ne cesse pas de cesser d'être. L'essence du temps est donc précisément de ne pas en avoir, en étant une cessation d'être systématique, qui condamne l'homme à vivre un présent mouvant, car à proprement parler inexistant, comme l'indique Cyril Morana, dans ce commentaire sur les *Confessions* :

Misère de l'homme qui est inscrit dans le temps, grandeur de Dieu qui est de toute éternité! Misère de l'homme condamné à vivre un présent mouvant, évanescant, fugace, perpétuellement hypothétique, éternellement

irréversible! Le non-être du temps est bien la marque de l'insignifiance de la condition humaine, une humanité soumise à lui et qui s'identifie à son inconsistance. Ce néant qu'est le temps me signifie ma propre finitude et le caractère contingent de ma situation. Sa fugacité est mon désespoir.<sup>31</sup>

Constatant le caractère implacable des questions temporelles, souligné par Augustin, c'est comme si Beckett en avait délibérément inscrit l'essence même dans les *Textes pour rien*, par une voix qui l'exprimerait au premier degré (« tout s'emmêle, les temps s'emmêlent, d'abord j'y avais seulement été, maintenant j'y suis toujours, tout à l'heure je n'y serai pas encore », *TR*, I, 120). Sinon, comment qualifier cette instance de la parole, qui montre à quel point il n'y a aucune prise possible sur le temps ni sur son mouvement dynamique et linéaire : « Nous passons notre vie, elle est à nous, à vouloir faire tenir dans le même instant un rayon de soleil et un banc non payant... » (*TR*, III, 133-134) ?

---

<sup>31</sup> Cyril Morana, « Temps et mémoire, misère et puissance », *La Mémoire et le Temps*, Paris, Mille et une nuits, no 438, 2004, p. 121.

## CHAPITRE II

### LES FIGURES DU TEMPS

Avant d'aborder la notion de figure dans l'écriture beckettienne, nous allons d'abord prendre en compte la méthode expérimentée par Bruno Clément dans son ouvrage intitulé *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*<sup>1</sup>, dans lequel il procède à l'examen des textes de Beckett sans jamais considérer comme étant vraies, *a priori*, les assertions théoriques qu'on retrouve dans l'œuvre elle-même. En fait, ce qui importe, selon Clément, c'est de tenter de décrire ce que le texte beckettien « fait » et non ce qu'il « dit », car il est facile d'oublier qu'on est face à une œuvre de fiction en lisant Beckett, tant il s'agit d'une écriture qui se commente elle-même. Cette approche est intéressante du fait de la dénudation qu'elle suppose du texte lui-même. En effet, cette impression de transparence qu'on retrouve dans les textes beckettien, où tout est avoué et annulé à mesure que la lecture avance, serait un leurre, toujours selon Clément, tout comme l'informe serait quelque chose de construit chez Beckett, malgré la première impression de confusion qui se dégage de sa prose. Par contre, ce qui est dit par cette « confusion » est plus près de la vérité, par le mouvement essentiel qu'elle exprime, balançant entre deux temporalités, celle d'une époque bénie où chaque chose était assignée à une place et celle qui lui succède, que l'œuvre s'emploie à

---

<sup>1</sup> Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, 442 pages. Cet ouvrage s'appuie sur les cinq catégories antiques de la rhétorique et est divisé en autant de parties. Il procède à la description d'un fonctionnement à l'aide de figures de rhétorique qui ne sont pas à prendre comme principes formels (car toujours subverties chez Beckett), mais qui impliquent plutôt une fonction ou un mouvement qu'il cherche à mettre au jour.

rendre, qui doit accommoder le « gâchis ». Selon Clément, pour bien saisir le projet global de l'œuvre, il faut prendre en compte cette distance qu'elle cherche à entretenir avec une tradition bien connue et sans laquelle elle serait grandement privée de son sens<sup>2</sup>.

### ***Beckett et la figure***

Pour la rhétorique classique, « les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours [...], par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune<sup>3</sup> ». Il s'agit en fait de la définition la plus répandue de la figure, comme étant celle d'un écart par rapport à une expression première, considérée comme normale<sup>4</sup>. Or, Genette a bien montré que les façons de parler ne sont jamais « simples et communes » et que la définition de la figure comme déviation par rapport à l'usage repose sur une confusion : « La figure est un écart par rapport à l'usage, lequel écart est pourtant dans l'usage; voilà le paradoxe de la rhétorique<sup>5</sup> ». Il observe malgré tout qu'entre la pensée et la manière de la rendre, entre le sens et la lettre se creuse un écart, un espace et, comme tout espace, celui-ci possède une forme qu'on appelle figure<sup>6</sup>. La figure est donc à prendre comme un espace intérieur du langage, qui signifie davantage que l'expression littérale ; il s'agit en fait d'un surplus de sens, toujours selon Genette, qui s'oppose en cela à la définition de Fontanier :

---

<sup>2</sup> Bruno Clément, « Confusion », *op. cit.*, p. 103 à 124.

<sup>3</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 64.

<sup>4</sup> Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 349.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 209.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 207.

L'esprit de la rhétorique est tout entier dans cette conscience d'un hiatus possible entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'*expression simple et commune*) qu'il suffit de rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figure. Cet espace n'est pas vide : il contient à chaque fois un certain mode l'éloquence ou de la poésie. L'art de l'écrivain tient à la façon dont il dessine les limites de cet espace, qui est le corps visible de la Littérature.<sup>7</sup>

Par ailleurs, Barthes a bien dit que la rhétorique n'est pas un ornement du discours, mais bien une dimension essentielle à tout acte de signification<sup>8</sup> – définition qui élimine d'emblée toute notion d'« expression littérale ». Quant à Bernard Dupriez, qui a établi une nomenclature des procédés littéraires, donc des figures au sens restreint du terme, les figures sont aussi la forme de ce surgissement du moi au monde : « On ne peut parler sans figures. [...] Tout est rhétorique, qui a rapport à l'acte<sup>9</sup> ». C'est dans le seul but de préciser la rhétorique qu'on a restreint son domaine au discours, selon Dupriez, et qu'on l'oppose ainsi au sujet même, même si la rhétorique est sous-jacente au langage : « Les figures sont la forme, propre mais conventionnelle à la fois, de ce surgissement, souvent indifférencié, du moi au monde<sup>10</sup> ».

Entre Fontanier qui professe que le discours n'a pas de figure à proprement parler et Genette qui précise la notion d'écart, Beckett entre en scène avec son mot bien connu, « tout langage est un écart de langage » (*M*, 155). On peut remarquer, dès la fin de *Molloy*, qu'il y a une volonté de prendre une distance face à l'ancienne rhétorique, comme Bruno Clément l'a fort bien démontré dans son ouvrage imposant sur la question<sup>11</sup>. Ce qu'on pourrait appeler pour le moment, faute de mieux, un renoncement au langage s'apparente à la manière dont les autres

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 207-208

<sup>8</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, Paris, Seuil, no 16, 1970, p. 172-229.

<sup>9</sup> Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 9-10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>11</sup> Bruno Clément, « Tours et figures », *op. cit.*, p. 155 à 195.



composantes de l'œuvre se comportent (pensons ici aux personnages qui tombent littéralement en morceaux, aux lieux indéterminés, à l'intrigue inexistante et, bien sûr, à cette écriture qui semble vouloir échapper à toute temporalité). Mais plus que tel ou tel de ces éléments, c'est la forme, la structure les réunissant qui impriment un style particulier au travail de l'écrivain qui, comme prend bien soin de le rappeler Clément, puise au départ dans une tradition de laquelle il entend bien se démarquer.

Il importe aussi de préciser que le langage, chez Beckett, semble vouloir échapper aux anciennes figures de rhétorique au moment même où le personnage écrivain fait son apparition, à partir de *Molloy*. En effet, la langue alors utilisée serait débarrassée de ces figures propres à la rhétorique traditionnelle – c'est du moins l'idée communément admise, défendue entre autres par Blanchot qui parle plus précisément de *L'Innommable* comme étant un livre sans figures, à la parole neutre, proférée sans artifice<sup>12</sup>.

Par contre, et fort curieusement, la notion d'écart est considérée comme étant primordiale pour ces narrateurs écrivains : « La colère, dit Moran dans *Molloy*, me poussait quelquefois à de légers écarts de langage. Je ne pouvais les regretter. Il me semblait que tout langage est un écart de langage » (*M*, 155). On peut soupçonner que cette notion d'écart à l'œuvre chez Beckett s'apparente à celle mise de l'avant par Genette. Ce qui semble donc un paradoxe dans l'écriture beckettienne – ce refus apparent de la figure en même temps qu'une assimilation de l'écart au langage – se comprend peut-être moins comme un refus de la rhétorique que comme une redéfinition des conditions d'apparition de cette rhétorique dans le texte, comme nous allons le voir un peu plus loin par l'examen de quelques figures temporelles que Beckett a fait siennes.

Par ailleurs, en allant vers un appauvrissement toujours plus grand du langage, Beckett ne fait peut-être que procéder à la subversion de cette définition. En

---

<sup>12</sup> Maurice Blanchot, « "Où maintenant ? Qui maintenant ?" », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 312.

enlevant toujours un peu plus de « contenu » au texte, il laisse pour ainsi dire « parler » les trous de son texte, déplaçant toujours un peu plus le centre de l'attention, qui passe de l'histoire racontée – de façon de plus en plus précaire, il est vrai – au récit. Ce flou dans lequel le lecteur est laissé est en soi un écart et c'est dans ce dénuement, cet appauvrissement volontaire que le texte parle le plus.

D'autres ont déjà émis cette hypothèse. Bernard Pingaud, dans une postface apparaissant dans une réédition de *Molloy* douze ans après sa première parution, parle d'une écriture fondée sur le principe même de la rhétorique, sachant que les stylisticiens définissent précisément le style comme un écart :

Il n'y a pas de littérature sans affirmation d'une certaine distance, et la littérature à l'état pur, si elle était possible, serait celle qui ferait de cette distance même son sujet, qui ne cesserait de *s'écarter*. Telle est bien l'attitude de Beckett. [...] Le monologue beckettien doit son mouvement, sa force de conviction à l'effort constant et toujours remis en cause du parleur pour s'arracher au naturel du langage, - ou plutôt pour arracher le langage à sa tendance naturelle qui est de retrouver, plus ou moins tôt, plus ou moins vite, l'appui rassurant et nécessaire de la signification.<sup>13</sup>

L'originalité de la démarche rhétorique de Beckett ne consisterait donc pas à remplacer la figure par une parole plus neutre, elle serait plutôt à chercher du côté de l'écart lui-même, en tant que figure qui accommoderait le mieux ce déplacement de l'attention auquel Beckett convie son lecteur : celui qui parle n'a pas besoin de nous convaincre pour se faire croire et l'anecdote compte moins à nos yeux que la manière de la raconter. Ainsi la parole, libérée du sens immédiat, peut occuper la place laissée libre par l'effondrement de l'histoire.

Finalement, nous pouvons soupçonner avec Clément que si l'œuvre rencontre sur son chemin la rhétorique, c'est parce que la rhétorique a précisément son origine, et trouve sa justification profonde, dans ces figures d'inconscience qui font que nul ne peut parler comme son prochain : « Si un discours sans figures est

<sup>13</sup> Bernard Pingaud, « Beckett le précurseur » dans *Molloy* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, coll. « 10/18 », 1961, p. 300-301.

impossible, c'est qu'il y a des figures en nous : si tout langage est un écart de langage, c'est que chacun des traits qui nous distinguent a signifié et continue de signifier l'exclusion d'un autre qui lui ressemble.<sup>14</sup> »

### *Le temps sur le plan de l'énonciation*

La matière même du texte beckettien nous invite donc à travailler l'énonciation à l'œuvre dans le texte par cette écriture qui ne cesse de questionner la représentation en travaillant à lever le voile sur toute image qu'elle fait surgir et en désamorçant sans cesse la production de la signification. Pour lire Beckett, il ne faut pas laisser de côté la signification, mais plutôt ne pas la dissocier de l'énonciation. Le texte est un acte, comme l'enseigne Lacan<sup>15</sup>, tout comme la parole, et, à cet égard, le texte « fait » quelque chose, il n'est pas qu'une représentation de la réalité, si habile soit-elle. Interpréter ne consiste pas à expliquer; une compréhension trop rapide viendrait alors occulter tout le détour pris par la langue et on ne peut faire l'économie de ce que ce détour produit, car ce qu'on veut capter, c'est l'énonciation ou, encore, le sujet qui cherche à se faire entendre<sup>16</sup>.

Afin de lever le voile sur l'énoncé et d'empêcher la signification de se placer au premier plan, c'est donc par les théories du langage, qui se situent à la croisée de la linguistique et de la psychanalyse, que nous allons aborder les figures du temps

---

<sup>14</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 195.

<sup>15</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire* Livre III. *Les psychoses*. Paris, Seuil, 1981, 363 pages. C'est à partir du célèbre cas Schreber, dont Freud a étudié les écrits, que Jacques Lacan tente d'expliquer, lors de son séminaire 1955-1956, les psychoses. Il montre l'ambiguïté du langage ou sa « valeur fictive », car la vérité ne peut passer que par une fiction, la fiction étant quelque chose de construit, une mise en scène révélant le sujet.

<sup>16</sup> Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 30-31. Sur la façon dont un texte dénoue l'imaginaire au profit du symbolique, lire p. 91 : « Il y a poésie chaque fois qu'un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre, et, nous donnant la présence d'un être, d'un certain rapport fondamental, le fait devenir aussi bien le nôtre. La poésie fait que nous ne pouvons pas douter de l'authenticité de l'expérience de saint Jean de la Croix, ni de celle de Proust ou de Gérard de Nerval. La poésie est création assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde. »

proprement dites contenues dans les *Textes pour rien*, soit, essentiellement, celles de l'attente, de la nostalgie, de l'habitude, du ressassement et de la fin. Pour ce faire, nous allons d'abord faire un détour par la linguistique, notamment par Benveniste, un des premiers à prendre acte de l'apport de Freud sur le travail de l'inconscient dans le langage.

En s'attardant à la question de la subjectivité dans le langage, Benveniste s'est employé à distinguer le langage d'un simple outil de communication. Il démontre bien comment le fait d'assimiler le langage à un instrument est une erreur car, si l'instrument est fabriqué, le langage est dans la nature de l'être humain. En outre, la nature immatérielle du langage et son fonctionnement symbolique empêchent de l'assimiler à un instrument distinct du sujet de l'énonciation : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego"<sup>17</sup> ». La subjectivité dont il est question ici doit se comprendre comme la capacité du locuteur à se poser comme sujet, car l'être émerge de cette propriété fondamentale du langage<sup>18</sup>.

Par la suite, en s'intéressant plus particulièrement aux conditions de déploiement de la langue, Benveniste définit l'énonciation comme étant « cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation<sup>19</sup> ». C'est l'acte même de produire un énoncé et non l'énoncé lui-même qui intéressera le linguiste – et nous-mêmes par extension – car cet acte est le fait d'un sujet qui s'approprie la langue pour son propre compte. Il faut ainsi considérer que le sujet représente

---

<sup>17</sup> Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966, p. 259.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 258-266.

<sup>19</sup> Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale* II, Paris, Gallimard, 1974, p. 80.

lui-même un paramètre dans les conditions nécessaires à son énonciation, car « avant l'énonciation, la langue n'est que la possibilité de la langue<sup>20</sup> ».

Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, il faut aussi retenir l'aspect le plus intéressant de « l'appareil formel de l'énonciation » qui réside pour Benveniste dans l'étude des formes temporelles issues de l'énonciation :

On pourrait croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps. Il est cette présence au monde que l'acte d'énonciation rend seul possible, car, qu'on veuille bien y réfléchir, l'homme ne dispose d'aucun autre moyen de vivre le « maintenant » et de le faire actuel que de le réaliser par l'insertion du discours dans le monde.<sup>21</sup>

En s'interrogeant sur ce qui fonde le temps linguistique, qui trouve son origine dans le présent de l'instance de la parole, Benveniste établit aussi comment ce présent représente le lieu des oppositions temporelles inhérentes à la langue, par rapport auquel les repères temporels sont distribués. Le temps n'est pas seulement interne à la langue, prise comme un système de signes renvoyant à une réalité extérieure, il est un élément essentiel de la « mise en acte » du langage conçu comme processus. Une dimension nouvelle du langage apparaît alors : les mots (leur sens) ne sont plus indépendants de la situation où ils sont émis et le temps a dans ce mécanisme de l'énonciation un rôle central.

### *Le temps en littérature*

Le rapport entre la temporalité de l'expérience humaine et le temps littéraire est très complexe, car si le temps est le cadre de notre appréhension du monde (il n'est pas possible d'agir, de créer, de penser, etc., hors d'un ordre temporel), c'est sous

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 83.

l'aspect du changement qu'il nous apparaît d'abord. En outre, tout hors temps, toute négation du temps est en même temps confirmation de notre condition d'être dans le temps. Comme l'a bien montré Augustin, la durée chronique est une épreuve à laquelle on ne peut échapper. Même si toutes les tentatives d'échapper au temps sont nécessairement vouées à l'échec, elles relèvent d'une exigence bien enracinée chez l'être humain, qui se traduit par une obsession d'un temps coupé de toute temporalité.

Mais si de cette absence de temps on ne peut faire l'expérience, ne peut-on la concevoir, l'exprimer, voire la représenter ? Parce qu'il permet un recours à la fiction et à l'image, le texte littéraire est un des lieux privilégiés de la représentation d'une certaine achronie, qui a le pouvoir de nier l'ordre de la succession temporelle pour permettre une rencontre des temps, comme le résume Stefano Genetti qui rappelle les caractéristiques du nouveau roman apparu au milieu du XX<sup>e</sup> siècle :

De nos jours, la littérature aussi se fait essentiellement réflexion métalittéraire sur le fonctionnement interne de ses propres textes ; l'illusion réaliste est démantelée, la fiction littéraire est dénoncée en tant que mensonge : l'œuvre inclut l'histoire de sa propre création. D'un texte de la réalité, on passe à la réalité du texte, le sens d'une œuvre consiste à se dire. [...] Un certain mépris à l'égard de la durée chronique provoque, chez plusieurs auteurs, une mise en relief des profondeurs et des sursauts du temps subjectif, une sorte d'obsession de l'instant perpétuellement recommencé, coupé de la temporalité.<sup>22</sup>

Bien que l'entreprise d'écrire suppose une tentative d'inscription dans une éternité ou une permanence qui transcende les limites du temps humain, le texte, pour demeurer accessible, ne peut rejeter les conventions traditionnelles du temps en littérature sans en proposer d'autres. En effet, le lecteur doit encore pouvoir percevoir comme telle la nouvelle configuration du temps à laquelle le texte serait soumis. Genetti, dans son tour d'horizon des changements apportés par le courant du nouveau roman dans les années 1950, résume ainsi la situation :

<sup>22</sup> Stefano Genetti, *Les Figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Vérone, Schena Editore, 1992, p. 20-21.

Le temps se fait miroir éclaté en mille morceaux, où des segments de passé et d'avenir entrent en libre communication et renvoient incessamment au moment présent, qui est essentiellement celui de la création du livre, de l'écriture et de la lecture.<sup>23</sup>

Ainsi, à partir du nouveau roman, le temps de la conscience individuelle est à l'honneur, refusant les structures temporelles du passé, et l'accent est mis sur la perception de l'instant. Vécu sur le mode de l'écriture, l'ensemble linguistique des temps et des modes verbaux s'affranchit, dans une certaine mesure, de la référence à la temporalité vécue : ce sont les modulations des verbes qui importent, plutôt que leurs ressources grammaticales<sup>24</sup>. Comme nous allons le voir bientôt, le présent de l'indicatif devient, dans l'énonciation écrite et notamment dans le texte beckettien, le temps verbal qui définit l'équilibre des instances temporelles en réduisant les oppositions habituelles de l'objectif et du subjectif, de l'histoire et du discours.<sup>25</sup>

### *Le temps beckettien*

Chez Beckett, c'est souvent le narrateur même qui dénonce l'état fictif du récit qu'il est en train de raconter au passé, par des interventions au présent, comme le montrent les exemples suivants, tirés d'une étude des alternances des temps verbaux dans la nouvelle *Le Calmant*<sup>26</sup>, où le narrateur souligne les limites de la langue : « J'en parle comme si c'était d'hier. Hier en effet est récent, mais pas assez. Car ce que je raconte ce soir se passe ce soir, à cette heure qui passe » (C, 41). Le passé simple et l'imparfait, qui sont les temps de verbes les plus souvent utilisés dans ce récit, correspondent aux temps du plan historique de l'énonciation

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>24</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 18.

<sup>25</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, p. 231.

<sup>26</sup> Étude menée par Stefano Genetti, *op. cit.*, p. 83-86.

(ou celui du registre narratif), selon la classification linguistique de Benveniste<sup>27</sup>, alors que le présent est ce qu'il définit comme l'axe de l'instance de la parole par rapport auquel se situent tous les autres temps verbaux. Dans ce cas précis, comme souvent chez Beckett, l'histoire vient rejoindre l'instance de la narration tout comme la narration s'inscrit dans l'histoire en dénonçant la fiction au passé :

Je mènerai néanmoins mon histoire au passé, comme s'il s'agissait d'un mythe ou d'une fable ancienne, car il me faut ce soir un autre âge, que devienne un autre âge celui où je devins ce que je fus. Ah je vous en fouterai des temps, salauds de votre temps. (C, 41)

Selon Bruno Clément, cette façon de faire coïncider le temps du drame et le temps « réel » ne se présente pas dans le récit en tant que nécessité technique, mais plutôt comme une réalité. La voix narrative, en optant pour la transparence dans les choix qu'elle fait, devient elle-même fiction ; et la fiction révèle une telle réalité qu'il est désormais impossible d'en parler en des termes autres que ceux relevant de la narration. Des deux temps, le narrateur choisit celui de la fiction (« je mènerai néanmoins mon histoire au passé »), d'où l'ambiguïté même du choix, qui s'avoue comme tel<sup>28</sup>. En outre, par le truchement de ces transitions temporelles qui se produisent sans crier gare, souvent à l'intérieur d'une même phrase, le narrateur contribue à cette impression de confusion entre les différents niveaux de temporalité déjà suggérés dans le texte, par des expressions telles que « se peut-il que dans cette histoire je sois remonté sur terre, après ma mort » (C, 40) ou, encore, « tout s'emmêle, les temps s'emmêlent, d'abord j'y avais seulement été, maintenant j'y suis toujours, tout à l'heure je n'y serai pas encore » (TR, I, 120).

Chez Beckett, il y a également souvent confusion entre représentation et invention, cette dernière étant apparemment causée par les défaillances mnémoniques de la voix narrative, qui rappellent comment les temps de la fiction

---

<sup>27</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* I, *op. cit.*, p. 239.

<sup>28</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 267-296.



et les temps de la remémoration semblent être étroitement liés à la nature même de la littérature et aux rapports qu'elle entretient avec l'expérience humaine du temps, comme le suggère Ricœur : « Comment expliquer que les temps du récit soient *aussi* ceux de la mémoire, s'il n'y avait pas entre récit et mémoire quelque relation métaphorique engendrée par neutralisation ?<sup>29</sup> » La question de l'étude des temps de la mémoire dans le récit de fiction se complique davantage si l'on considère que, dans la technique du monologue intérieur, largement utilisée par Beckett, les personnages racontent un passé de façon tellement immédiate qu'il devient indistinct du présent, ce présent de l'évocation toujours sur le point de devenir chose du passé de toute façon, comme nous l'avons vu avec Augustin : « Et voilà, revoilà, sans supercherie, à mon actif ce vieux passé, jamais pareil, mais à jamais fini, à jamais finissant, et tout ce qu'il comporte, de promesses pour demain, et de consolation dans l'immédiat » (*TR*, X, 184).

Par ailleurs, le système des temps grammaticaux semble inefficace pour traduire la temporalité vécue par les créatures beckettiennes. Elles laissent entendre qu'elles se trouvent devant une impasse verbale : « Ma vie, ma vie, tantôt j'en parle comme d'une chose finie, tantôt comme d'une plaisanterie qui dure encore, et j'ai tort, car elle est finie et elle dure à la fois, mais par quel temps du verbe exprimer cela ? » (*M*, 46). Bruno Clément croit pour sa part que cette dénonciation, chez Beckett, du caractère dérisoire des temps grammaticaux parle davantage de la nécessité de maintenir présents à la fois dans un même temps deux temps (celui de la fiction et celui de la narration) que de la raison pour laquelle ils sont mis à l'épreuve en apparence. En effet, en les faisant entrer dans la liste de toutes les composantes du récit qui sont mises à mal par le langage, Beckett affirme une temporalité apparaissant toujours comme un à-peu-près qui est là faute de mieux, bien qu'elle permette, par sa nature même, l'implication du sujet dans la narration, illustrant le caractère unique du temps qui ne peut se trouver arbitrairement divisé<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 111.

<sup>30</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 278.

En outre, la dynamique du temps conventionnel chez Beckett est complètement transformée par les temps du passé, du présent et de l'avenir qui sont d'une certaine manière coupés les uns des autres. En effet, dépossédé du passé, condamné à des évocations imprécises, le présent doit composer avec l'imminence qui dure et la fin qui n'en finit pas d'arriver. Comme il n'y a pas les mots pour le dire, toute formulation consiste en paradoxes ou antithèses dont Pascale Casanova a noté l'importance<sup>31</sup>, formulations qui traduisent la dérision de toute prétention à désigner et en même temps le caractère implacable de ce qui ne peut être désigné (« Je ne sais pas, je ne peux rien savoir à l'avance, ni après, ni pendant, l'avenir le dira, un instant proche, ou lointain, je n'entendrai pas, je ne comprendrai pas, tant tout meurt, à peine né », *TR*, IX, 175). Cette fin dans le commencement et ce futur tenu à distance par la perception d'une durée vide contribuent à associer le présent au temps de l'attente.

Finalement, on a déjà fait état, notamment dans le commentaire sur le théâtre beckettien, d'une sorte de suspension du temps ou de son ralentissement. On a également évoqué les concepts d'atemporalité ou d'absence de temps<sup>32</sup>, quoique le temps chez Beckett ne soit pas disparu. Quand il donne l'impression de s'arrêter, de ne pas passer, il devient, au contraire, omniprésent : c'est le temps de l'attente, qu'on retrouve entre autres dans les *Textes pour rien*.

---

<sup>31</sup> Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, page 93 : « Au cours de sa recherche de solutions conceptuelles ou esthétiques, Beckett parvient aussi à traduire dans des termes littéraires et formels la série incontournable des obstacles auxquels il se heurte. [...] Pour rapprocher des termes opposés et réputés inconciliables, Beckett privilégie la figure de l'oxymore, soit l'alliance de termes opposés... ».

<sup>32</sup> Voir Stefano Genetti, « Au seuil de l'atemporalité », *op. cit.*, p. 89-122.

### *L'éloge de l'attente*<sup>33</sup>

Et maintenant ici, quel maintenant ici, une énorme seconde,  
comme au paradis, et l'esprit lent, lent, presque arrêté.  
(*TR*, II, 125)

Sachant que la conscience engendre le temps à partir du présent, il importe maintenant de voir les deux formes de l'absence engendrées par ce moment axial : le passé et l'avenir. Plusieurs manifestations affectives correspondent à ces formes de l'absence, dont l'espoir, la nostalgie, l'ennui, le regret et, bien sûr, le sentiment d'attente. Souvent investie de considérations subjectives s'apparentant au sentiment d'impatience, de désir ou d'ennui<sup>34</sup>, l'attente est perçue comme une sorte de malaise temporel dû à la non-coïncidence de la durée chronique et de celle de notre conscience<sup>35</sup>. Souvent, l'attente provoque un désordre intérieur qui prive le temps qui passe de toute signification : nous tuons le temps parce que nous le percevons comme vide.

Incontournable chez Beckett, cette figure du temps fait partie intrinsèque de toute la production relevant de la première période allant jusqu'aux *Textes pour rien*. Malgré les apparences, elle se distingue passablement d'une figure marquée uniquement par l'ennui ou le désir. D'abord, on retrouve dans la trilogie une attente en mouvement, motivée par une interdiction d'abandonner : «... il est interdit d'abandonner et même de s'arrêter un instant. J'attends donc, tout en avançant avec précaution, que la cloche me dise, Molloy, ne te ménage plus, c'est la fin » (*M*, 107-108). Bien que le narrateur de *Malone meurt* parsème son récit d'expressions telles que « quel ennui », « quelle misère » ou « mortel ennui » (*MM*, 20-27-71), comme tous les héros beckettien, il trouve le moyen de passer ce temps vide en racontant des histoires : « J'ai dû réfléchir pendant la nuit à mon

<sup>33</sup> Expression empruntée au titre d'une étude comparative portant sur Samuel Beckett et T.S. Eliot, portant essentiellement sur la notion d'attente. Voir Michel Edwards, *Éloge de l'attente : T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Belin, 1996, 121 pages.

<sup>34</sup> Le Petit Robert donne, pour le verbe *attendre*, les synonymes suivants : guetter, languir, se morfondre, patienter, poireauter, désirer, espérer, etc. *Le Petit Robert*, Paris, 1991, p. 125.

<sup>35</sup> Stefano Genetti, *op. cit.*, p. 15.

emploi du temps. Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent » (*MM*, 10). *L'Innommable* est aussi une mise en œuvre des rapports entre le récit et l'attente. On sait que l'Innommable attend : « je n'ai rien à faire, dit-il, seulement à attendre » (*I*, 191-192) et on voit qu'il meuble l'attente en imaginant des histoires qui sont encore plus nombreuses que celles des deux autres romans, quoique physiquement il dépérisse encore davantage, au point de ne pas comprendre comment il réussit à écrire, lui qui ne peut lever sa main de son genou et qui semble à la longue n'avoir ni genou ni main.

... inutile de se raconter des histoire, pour passer le temps, les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer, ça ne fait rien, c'est comme ça, on se raconte des histoires, puis on se raconte n'importe quoi, en disant, Ce ne sont plus des histoires, alors que ce sont toujours des histoires, ou plutôt il n'y a jamais eu d'histoires, ça a toujours été n'importe quoi, on s'est toujours raconté n'importe quoi... (*I*, 200-201)

En fait, dans cet univers beckettien apparemment abandonné à une attente sans fin, il ne reste que la possibilité de dire. En attendant, on se raconte des histoires mettant en scène une pluralité de voix qui ira en diminuant une fois rendue aux *Textes pour rien*. En effet, les voix si nombreuses qui se faisaient entendre dans *L'Innommable* y sont réduites à leur plus simple expression, organisant les *Textes* autour de cette interrogation majeure qui résume une bonne part de la démarche beckettienne : comment continuer ? (Et non : pourquoi continuer ?)

Combien d'heures encore, avant le silence suivant, ce ne sont pas des heures, ce ne sera pas le silence, combien d'heures encore, jusqu'au prochain silence ? Ah être fixé, savoir cette chose sans fin, cette chose, cette chose, ce fouillis de silence et de mots, de silences qui n'en sont pas, de mots qui sont des murmures. Ou savoir que c'est encore de la vie, une forme de vie, vouée à finir, comme d'autres ont pu finir, comme d'autres pourront finir, avant que la vie finisse, sous toutes ses formes. (*TR*, VI, 157-158)

Ce que certains ont appelé « l'éloge de l'attente<sup>36</sup> » s'apparente ainsi – paradoxalement – à cette faculté qu'ont les personnages beckettien de composer

<sup>36</sup> Voir note no 33 du présent chapitre.

avec un présent immobile qui commence depuis toujours, avec l'attente de quelqu'un ou de quelque chose qui devient attente pure, par l'expression d'une dimension en quelque sorte achronique de l'instance de la parole. Tout en racontant des histoires – meublant l'attente –, le narrateur dénonce l'illusion référentielle de la fiction. Ainsi, celui de la nouvelle *L'Expulsé* termine son récit par ces phrases : « Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Âmes vives, vous verrez que cela se ressemble » (*E*, 37). En insistant sur la vanité de son récit, il se place dans une position ambiguë, faisant converger en une même voix l'auteur, le narrateur et le héros, jetant la confusion entre le sujet racontant et le sujet raconté (« Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas », *M*, 234). Ce temps de l'attente, meublé par des histoires s'annulant tour à tour, se voit alors attribuer une sorte de valeur ajoutée, qui se laisse difficilement appréhender, mais n'en demeure pas moins incontournable.

Par exemple, dans l'attente de Vladimir et d'Estragon, selon les premiers mots de la pièce, il n'y a « rien à faire ». Ces deux personnages savent, après avoir tout essayé pour enlever une chaussure ou pour trouver une signification à la vie, qu'ils n'ont qu'à rester là où ils sont, et attendre. Vladimir et Estragon ont embrassé l'essentiel en choisissant, dans leur monde à eux, la bonne part, en pénétrant au cœur de ce qu'ils comprennent : il n'y a rien à faire puisqu'ils sont dans l'ennui de Pascal jusqu'au cou<sup>37</sup>. Il ne leur est pas donné de mourir simplement, car ils subissent ce que Blanchot appelle dans *Le Livre à venir* « la malédiction de ce qui ne peut s'interrompre<sup>38</sup> ». Mais l'espoir gît quand même

<sup>37</sup> Lien établi par Michel Edwards, *op. cit.*, p. 111, sur l'ennui à l'œuvre chez Beckett qu'il compare à celui exposé par Pascal dans ses *Pensées*. Pascal juge nécessaire l'expérience de l'ennui, qu'il oppose au divertissement, coupable selon lui du malheur des hommes, qui « vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. » Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Pocket, 2003, p. 149.

<sup>38</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 312 : « C'est dans l'intimité de cette métamorphose qu'erre, dans un vagabondage immobile que lutte, par une persévérance qui ne signifie pas quelque pouvoir mais la malédiction de ce qui ne peut s'interrompre, une survivance parlante, le reste obscur qui ne veut pas céder. »

dans l'attente « sans espoir » des personnages beckettien. En effet, il ne faudrait pas se plaindre de la misère présente chez Beckett, car c'est dans le dépérissement progressif que le moi attend de naître.

Les *Textes pour rien*, où se prolonge l'interrogation de l'attente, présentent donc la possibilité de dire et le possible du dire. Cette attente se donne comme le refus d'une perfection tranquille, comme l'impossibilité d'une complétude du sujet, clos sur lui-même, dans la concordance de ses formes, comme si l'objectif était déjà atteint, la promesse tenue.

### *La nostalgie comme mesure du temps*

Quand le texte dit : « Quand maintenant ? », posant d'une manière abrupte la question du temps, on se demande nécessairement à quel « maintenant » il renvoie : celui de l'histoire littéraire<sup>39</sup> ou celui du récit (qui correspond à la fin de la trilogie) ? Dans cette ambiguïté, jamais levée, réside selon Bruno Clément toute la difficulté de prendre la mesure du temps dans l'œuvre, qui semble à la fois relever du temps du récit et d'une réalité autre qu'il vient subsumer (temps de l'histoire littéraire ou de l'histoire de la production beckettienne). Quoi qu'il en soit, c'est par ces questions incessantes que le temps est systématiquement remis en cause dans le texte beckettien relevant de la période à l'étude :

D'où me viennent ces notions d'ancêtres ? (*I*, 11)

Je ne comprends rien à la durée, je ne peux pas en parler, j'en parle bien. (*I*, 201)

Depuis quand suis-je ici ? (*TR*, I, 117)

Tout s'emmêle, les temps s'emmêlent, ... (*TR*, I, 120)

<sup>39</sup> Lire à ce sujet Bernard Pingaud, *op. cit.*, p. 287-331. Pingaud inscrit Beckett dans la lignée des auteurs du nouveau roman, à la suite de la littérature militante qui apparaît déjà comme un entracte dans le long processus qui retire au roman tout le superflu. Pour les écrivains des années 1950, la littérature n'a déjà plus le devoir de signifier ou d'instruire, même si Beckett reste en dehors des voies nihilistes ou absurdes expérimentées par Sartre ou Camus.

En saluant ce qui n'est plus (« Soirs d'alors », *TR*, XI, 193), ou ce qui subsiste comme trace de l'existence passée (et heureuse), il est fait en sorte que cette trace demeure en tant que témoin (« Nous aussi on était jolis – autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois », dit Clov dans *Fin de partie*, 61). La nostalgie, en s'installant, contribue à maintenir une temporalité qui naît du contraste entre le rappel d'une époque révolue, mais encore évoquée jusque dans les *Textes pour rien*, et une nouvelle ère dont les exigences sont telles que d'emblée l'œuvre s'avoue impuissante à y faire face. Paradoxalement, cette mémoire, sans laquelle la nostalgie serait impossible, serait ce qui permet de donner à l'œuvre sa temporalité :

La nostalgie, qui donne, en grande partie, la mesure du temps beckettien, peut aussi jouer ce rôle [celui de contribuer à l'élaboration d'un discours sur le temps dans l'œuvre]. Le temps ancien, qu'elle évoque avec attendrissement, n'a jamais eu cours dans l'œuvre de Samuel Beckett, et elle est une référence évidente à la littérature précédente. Autrefois, oui, autrefois était doré ; mais « maintenant » est le temps de la déploration.<sup>40</sup>

À cet égard, les *Textes pour rien* sont tout à fait représentatifs de cette tension particulière pouvant s'observer entre le passé et le présent, par cette voix qui tente de mettre fin au temps anecdotique, qui exprime ce faisant la fin d'un monde et le début problématique d'un autre :

Mais lui, lui allait et venait, preuve d'animation, par les soirs d'alors, [...] écoutant mes cris, entendant crier que ce n'était pas une vie, comme s'il l'ignorait, comme s'il s'agissait de la sienne, qui en était une, voilà toute la différence, c'était le bon temps, je ne savais où j'étais, ... (*TR*, XI, 194)

Ne pouvant plus rien dire comme avant, puisque qu'avant n'existe plus, la voix des *Textes pour rien* parle d'un autre temps, encore hypothétique car toujours à venir, où il sera possible de dire les choses autrement :

...ils trouveront autre chose, peu importe quoi, et je pourrai continuer, non, je pourrai m'arrêter, ou je pourrai commencer, une fausseté toute chaude, et qui fera mon temps, qui me fera un temps, qui me fera un lieu,

<sup>40</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 281.

et une voix et un silence, une voix de silence, la voix de mon silence. [...] je dirai tout ça demain soir, oui, demain soir, enfin, un autre soir, pas ce soir, ce soir il est trop tard... (TR, X, 186-187)

En fait, on peut voir le temps chez Beckett comme un entre-deux qui n'en finit pas. Le temps ancien a été celui de l'action, d'une époque révolue dont il ne reste que les mots pour en exprimer la nostalgie, et le temps nouveau n'a pas encore pris place, ce temps imaginaire et éternel, qui semble suspendu. Entre les deux, le temps beckettien continue d'emprunter au temps traditionnel son vocabulaire, tout en minimisant l'apport du principe de succession et des modes cyclique et linéaire qui en assuraient le déroulement. Bref, du fait de cette nostalgie, les *Textes* tentent de s'installer par-delà les contraintes liées au temps, mais sans ne jamais y parvenir complètement. Comme on est maintenant à même de le constater, la temporalité beckettienne s'oppose à l'ancienne qui avait cours, tout en ne pouvant pourtant se définir que par rapport à elle.

### *La force de l'habitude*

L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*)  
Mais l'habitude est une grande sourdine.  
(EAG, 128)

Dans ce temps de l'attente, où prend déjà place le sentiment de nostalgie, se profile aussi toute une mise en scène de la figure de l'habitude, caractérisée dans la période ponctuée par les *Textes pour rien* par une apathie manifeste – toujours à l'honneur chez les personnages beckettien –, accompagnée de la crainte larvée d'un emprisonnement dans la fatalité fluide et fugitive du temps :

Quelle variété et en même temps quelle monotonie, comme c'est varié et en même temps comme c'est, comment dire, comme c'est monotone. Comme c'est mouvementé et comme c'est en même temps calme, que de vicissitudes au cœur de quel inchangeant. (TR, IX, 176)



Déjà, dans *Proust*, où Beckett expose ses premières réflexions sur la problématique temporelle<sup>41</sup>, le caractère inéluctable du temps qui passe est présenté sous la forme d'une dénonciation :

Nous ne nous échappons ni des heures ni des jours. Pas davantage de demain que d'hier. Nous ne nous échappons pas d'hier car hier nous a déformés, à moins que nous ne l'ayons déformé. Peu importe la couleur du moment, il y a eu déformation. Hier n'est pas un jalon que nous aurions dépassé, c'est un caillou des vieux sentiers rebattus des années qui fait partie de nous irrémédiablement. (*P*, 23)

Mais si la vie est un « long voyage faisable, destination tombe » (*TR*, IX, 177), une dégradation vers un néant final, cette prise de conscience du cours du temps demeure difficile pour l'homme. Or, cette souffrance métaphysique s'avère fertile pendant de courtes périodes de transition :

... des moments précaires et douloureux, des périodes dangereuses, mystérieuses et fécondes où pendant un instant, l'ennui de vivre est remplacé par la souffrance d'être. [...] La souffrance d'être, c'est-à-dire le libre jeu de toutes facultés. (*P*, 30)

Ainsi, l'homme, dans son état normal, est pris dans l'indifférence, engourdi par la force de l'habitude qui, comme le dit encore Beckett, « est un pacte signé entre l'individu et son environnement » (*P*, 29). Poussant ce modèle à l'extrême, Beckett donne à voir les limites d'un tel arrangement. En se dépouillant peu à peu de ses caractéristiques humaines pour ne devenir qu'une entité indifférente, le personnage beckettien présente un moyen de défense naturel semblable à celui du crabe qui abandonne sa pince à l'assaillant. Cette mutilation symbolise la perte du libre jeu des facultés et, si elle est souhaitable en ce sens qu'elle adoucit la souffrance, elle correspond cependant selon Beckett à un avilissement : « L'habitude est l'ancre qui enchaîne le chien à son vomi. Le souffle est habitude.

---

<sup>41</sup> On peut considérer à juste titre le *Proust* de Beckett comme une œuvre de jeunesse puisqu'il fut écrit alors qu'il avait 24 ans, en 1930. Les constituants du monde proustien, temps, habitude, mémoire, y sont posés et mis en relation comme ils ne l'avaient pas été jusque-là. On y retrouve également, dès les premières pages, les bases d'un projet littéraire d'où Proust est lui-même singulièrement absent, avec entre autres ces premières lignes sur la notion du temps.

La vie est habitude » (*P*, 29). Seule l'habitude fait croire à la permanence ; facteur d'illusion, elle rend la vie vivable.

Paradoxalement, ces temps de surprise, d'imprévu, seule chance de surprendre quelque chose de la vérité, seront totalement absents de l'œuvre de Beckett : Godot tant attendu et espéré ne viendra pas et Molloy s'encroûtera littéralement dans la lie de son existence. Empêtré dans son surplace, le héros beckettien met en scène la parodie d'un être esclave de l'habitude qui empêche toute prise de conscience de soi-même et de son être dans le temps : il perpétue le rituel de la routine quotidienne (« Vite vite mes possessions. Du calme, du calme, deux fois, j'ai le temps, tout le temps, comme d'habitude », *MM*, 120). Dans les *Textes*, l'instance de la parole, en reprenant la vieille antienne (« ...et demain, comment fera-t-il demain, pour supporter demain, l'aube, le jour, il fera comme hier, comme il fit hier, pour supporter hier », *TR*, XII, 198), continuera d'y mêler un soupçon d'ironie en apparence inconsciente d'elle-même (« Tant que les mots viendront il n'y aura rien de changé, voilà les vieux mots lâchés encore », *TR*, II, 125).

Donc, si Beckett préconise dans *Proust* de briser l'accoutumance pour recouvrer « les cruautés et les enchantements de la réalité » (*P*, 33), dans les faits, l'esthétique beckettienne consiste plutôt à éliminer les imprévus, à tester pour ainsi dire les limites mêmes de l'habitude, c'est-à-dire l'ennui, le ressassement, l'évocation sans cesse renouvelée, etc., ce qui n'est pas sans produire aussi des effets de vérité et de conscience.

### *Un cas de figure : le ressassement*

Comme nous l'avons souligné plus haut, l'œuvre de Beckett est une histoire de figures malgré une suspension apparente de la rhétorique. La langue rejoint ce mouvement propre au texte beckettien, qui s'apparente voire mime l'improvisation. Cette façon de procéder, qui semble aller de pair avec le

soliloque permanent chez Beckett, permet entre autres le retour en arrière, la rumination ou encore le ressassement.

Ah, que je me dis, il fallait s'y attendre, si seulement je pouvais dire, Là il y a une issue, tout serait dit, ce serait le premier pas, du long voyage faisable, destination tombe, à faire dans le silence, petit pas irrévocable après petit pas, dans les longs couloirs d'abord, puis en plein air mortel, à travers jours et nuits, de plus en plus vite, non, de plus en plus lentement, pour des raisons faciles à comprendre, et avec ça de plus en plus vite, pour d'autres raisons faciles à comprendre, ou pour les mêmes, comprises autrement, ou de la même façon, mais à un autre moment, un moment plus tôt, un moment plus tard, ou au même moment, il n'existe pas, il n'existerait pas, je résume, impossible. (TR, IX, 177)

Comme cela apparaît dans ce passage, le texte dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit en essayant les formules l'une après l'autre tout en les conservant dans la version définitive, ce qui donne l'impression de vouloir épuiser toutes les possibilités, en plus d'inscrire dans la mémoire du texte toutes ces tentatives. Ce passage en revue des versions possibles est typique de l'écriture beckettienne comme le montre cet autre passage tiré du onzième des *Textes pour rien* : « Si je recommençais, en faisant attention, ça donne quelquefois de bons résultats, c'est à tenter, je vais le tenter... » (TR, XI, 189).

Bruno Clément remarque, pour la période qui nous intéresse, que le refus apparent des figures prend précisément la forme d'une figure, l'épanorthose, sur laquelle il s'étend longuement<sup>42</sup>. Cette obscure figure de rhétorique illustre très bien, semble-t-il, le mouvement essentiel qu'on retrouve dans l'écriture beckettienne, mouvement par lequel le texte revient sur ce qu'il a dit, soit pour le renforcer, soit pour l'adoucir, voire même pour se rétracter tout à fait<sup>43</sup>. Ce travail de l'épanorthose, dans le texte, est bien celui de la correction continue, qui conduit

<sup>42</sup> Bruno Clément, « Se souvenir », *op. cit.*, p. 345 à 425.

<sup>43</sup> Définition provenant du *Gradus* de Bernard Dupriez qui donne justement un exemple de rétractation, une des formes possibles de l'épanorthose, tiré de l'œuvre de Beckett : « Je soufflerais volontiers dessus (une vitre) mais elle est trop loin. Ce n'est pas vrai. Peu importe, mon souffle ne la ternirait pas. » (MM, 39). Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 189-190.

l'énonciation. Elle serait l'expression rhétorique par excellence de l'écart, propre au soliloque permanent chez Beckett qui se caractérise par le retour en arrière, la rumination, le ressassement. Quoi qu'il en soit, dans les *Textes*, tout semble être affaire d'ajustement : la phrase s'interrompt, les mots sont commentés, on cherche en vain le mot juste :

Le ciel, j'en ai – le ciel et la terre, j'en ai beaucoup entendu parler, ça alors c'est du vrai mot à mot, je n'invente rien. J'ai noté, j'ai dû noter beaucoup d'histoires les ayant pour décor, ils créent l'ambiance. (*TR*, V, 148)

Bien sûr, tout ce ressassement provoque un ralentissement du « récit », dans un mouvement venant modifier la perception du temps à l'œuvre chez Beckett. Le passé occupe un espace important dans le texte, en permettant la réminiscence à l'infini, mais toujours sans effort apparent de mémoire :

Mais ça résonne, ça arrive, c'est-à-dire que les mêmes choses reviennent, amenées chassées les unes par les autres, pas besoin de savoir lesquelles. C'est mécanique, comme les grands froids, les grandes chaleurs, les longues journées, les longues nuits, de la lune, telle est ma conviction, car j'ai des convictions, quand c'en est le tour, puis n'en ai plus, c'est comme ça, il faut le croire, c'est-à-dire qu'il faut le dire, puisque je viens de le dire. (*TR*, IX, 176)

La voix des *Textes pour rien* évoque également l'image d'une roue, pour parler de la récurrence presque obsessionnelle des souvenirs : « Que de souvenirs, ça c'est pour me faire croire que je suis mort, je l'ai dit cent mille fois. Mais les mêmes reviennent, tels les rais d'une roue qui tourne, toujours les mêmes, et se ressemblant tous, comme des rais » (*TR*, VII, 163-164). Cette ambiguïté qui marque le discours sur la mémoire révèle un aspect important de la poétique beckettienne, à savoir celui de la perte du sujet, de l'identité, causée par la présence de ces souvenirs qui surgissent sans effort et ne semblent pas inclus dans un système de repères temporels digne de confiance<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Stefano Genetti, *op. cit.*, p. 77-78.

Par ailleurs, une certaine méfiance à l'égard d'une mémoire universelle (sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre de ce mémoire) se traduit chez Beckett par un univers qui se suffit à lui-même, que le lecteur sait reconnaître à la moindre occurrence : absence d'action, temps de l'errance, images persistantes ou personnages clochardisés. L'accent mis sur cette mémoire interne dans l'œuvre, loin de tenir du procédé, donne une certaine impression de fatalité au lecteur. On est ainsi amené à croire que le moi, chez Beckett, qui intériorise tout ce qu'il touche, aurait assimilé rien de moins que la mémoire philosophique et esthétique de l'humanité, ce qui fait dire à Bruno Clément que « le lecteur beckettien est voué au solipsisme de Samuel Beckett<sup>45</sup> ». Le monde (la mémoire du monde), après avoir été mis entre parenthèses, est évacué, mais le processus ne sera complété que beaucoup plus tard dans l'œuvre. Pour le moment, il faut tout de même considérer cette tendance pour le sujet à intérioriser tout ce qu'il touche : personnages, figures, noms, paroles d'autrui, etc., d'où cette propension marquée pour le ressassement qu'on retrouve d'un texte à l'autre, à l'intérieur des *Textes pour rien* mais aussi comme un écho résonnant à travers l'œuvre entière.

Finalement, tout ce phénomène de répétition à l'œuvre chez Beckett, tout ce ressassement continu, est tellement généralisé qu'il mène inévitablement à l'indistinction entre l'œuvre et la condition humaine qu'elle dépeint. Cette figure du ressassement est aussi importante parce qu'elle rappelle – peut-être plus clairement que la figure rhétorique de l'épanorthose – le fonctionnement du texte beckettien qui, par cette subversion de la fonction de la *memoria*, substitue à la mémoire externe une mémoire interne autotextuelle ou immanente<sup>46</sup>. Or, la question du ressassement est aussi très délicate en ce sens que ce travail de mémoire, déjà problématisé dans le texte, se poursuit hors de l'œuvre, dans la critique littéraire, en tant qu'effet de la poétique du texte. Nous avons là une belle

---

<sup>45</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 362.

<sup>46</sup> Cet aspect du travail de la mémoire à l'œuvre chez Beckett sera développé dans le troisième chapitre.

démonstration de cette emprise du texte sur le discours extérieur qui mérite maintenant d'être étudiée de plus près.

Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot reprend, dans un chapitre consacré à la trilogie, une partie des questions formant l'*incipit* de *L'Innommable*. Il s'interroge, ce faisant, sur les visées de la prose beckettienne, dont il qualifie l'écriture – et la lecture? – d'« expérience sans issue<sup>47</sup> » :

Les sentiments esthétiques ne sont plus de mises ici. Peut-être ne sommes-nous pas en présence d'un livre, mais peut-être s'agit-il de bien plus que d'un livre : de l'approche pure du mouvement d'où viennent tous les livres, de ce point originel où sans doute l'œuvre se perd, qui toujours ruine l'œuvre, qui en elle restaure le désœuvrement sans fin, mais avec lequel il lui faut aussi entretenir un rapport toujours plus initial, sous peine de n'être rien. C'est à épuiser l'infini qu'est condamné l'Innommable.<sup>48</sup>

Ce « ressassement éternel de la parole », ainsi que Blanchot la qualifie, qui empêche toute clôture du discours, parle selon lui d'un moi en train de disparaître, qui subsiste à l'état de ruine (pour employer un terme beckettien repris par Blanchot et donner, par la même occasion, un exemple de ce prolongement de l'œuvre dans son commentaire). Selon certains, Blanchot aura été le premier à remarquer cette qualité de la voix chez Beckett, ce « *Je* infatigable qui apparemment dit toujours la même chose », qui se dissout tranquillement sous nos yeux, le premier à avoir parlé d'un espace neutre, anonyme, impersonnel parce que privé des ressources littéraires traditionnelles<sup>49</sup>. Or, ces traits caractéristiques de la prose beckettienne relevés par Blanchot continuent d'agir sur la critique littéraire pour le meilleur et pour le pire. Bruno Clément, dans son ouvrage consacré à la rhétorique chez Beckett, s'inscrit en faux contre cette façon d'aborder Beckett. Tout au long de son livre, il ne manque pas une occasion de

<sup>47</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 308.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>49</sup> Thomas Hunkeler, *Échos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 14-15.

souligner cette tendance du texte beckettien à « être redit plutôt qu'analysé, prolongé plutôt que commenté<sup>50</sup> ». Cette thèse défendue par Clément, qui constitue le point de départ de sa réflexion et que nous reprenons ici pour les besoins de notre démonstration concernant le ressassement à l'œuvre chez Beckett, pose comme *a priori* qu'il est extrêmement difficile de ne pas parler du texte beckettien comme Blanchot le fait, c'est-à-dire à la manière de Beckett. En fait, le discours beckettien type est soit une paraphrase respectueuse, soit un prolongement hors de l'œuvre, et dans les mêmes termes qu'elle, de ses thèmes et de ses questions, comme le fait Maurice Blanchot. Voici deux exemples de paraphrases suivis des extraits imités : « Nous espérons donc paradoxalement clore cette étude sans avoir rien dit de l'essentiel...<sup>51</sup> » (« Et pour ce qui est de laisser de côté l'essentiel, je m'y connais je crois », *M*, 122), et « sans avoir été amené à formuler l'informe<sup>52</sup> » (« J'ai fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé », *MM*, 9).

Thomas Hunkeler, qui aborde la problématique de la répétition dans son ouvrage *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, apporte un point de vue plus nuancé sur la critique blanchotienne, qui ne prétendrait pas, selon lui, procéder à une explication de textes, mais dont l'intention est bien au contraire de « suspendre l'acte de compréhension en se substituant à l'œuvre, la répétant et la prolongeant ainsi dans un mouvement qui n'est déjà plus celui d'une œuvre particulière, mais celui de l'écriture en tant que telle<sup>53</sup> ». Ce n'est qu'après, dans ses prolongements blanchotiens, que la critique se serait égarée dans un débordement fascinant, mais peu utile pour une juste perception de l'œuvre.

---

<sup>50</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 24.

<sup>51</sup> Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Situation » no 37, 1977, p. 94.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>53</sup> Thomas Hunkeler, *op. cit.*, p. 15. Hunkeler s'inspire lui-même d'une analyse des interprétations de Blanchot par Paul de Man, « Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot », *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 60-78.

Quoi qu'il en soit, s'il est intéressant de chercher à savoir comment ou pourquoi se produit ce phénomène, il est aussi tout à fait fascinant, dans le cadre de l'étude de la figure du ressassement à l'œuvre chez Beckett, de réaliser que l'expression de cette voix déjà problématisée déborde de l'œuvre pour être répétée par le commentaire qu'on fait d'elle, comme le souligne encore Clément :

Si l'un des principes de fonctionnement de ce texte est de faire dire ce qu'il dit, de faire se poser les questions qu'il pose, il est logique qu'il fasse aussi citer ce qu'il cite. Ce qui était pour l'entreprise dans son ensemble la seule menace d'ouverture sur l'extérieur, sur l'altérité, la citation d'autres œuvres, d'autres auteurs, d'autres époques, est ainsi conjuré : le *Purgatoire* cité est moins, finalement, celui de Dante et de *La Divine Comédie* que celui de Samuel Beckett; et il en va ainsi de l'Irlande et de la Bible. La critique, parlant d'eux, ne parle donc jamais que de l'œuvre, ne fait donc, une fois de plus, et à un moment où elle en a le moins conscience, que la répéter.<sup>54</sup>

Finalement, cette parole latérale<sup>55</sup>, qui double littéralement le texte, est un des effets de cette figure à l'œuvre dans le texte qu'on pouvait le moins soupçonner de se produire. Beckett propose une autre exigence, mais c'est parfois le discours métatextuel présent dans le texte (qui feint, dès *Molloy*, de commenter le texte : « Je ne sais pas travailler » dit Molloy en train d'écrire, *M*, 7) que reprend la critique à son compte, dans une belle démonstration de ressassement où le discours sur le texte beckettien est, en fait, compris en lui.

---

<sup>54</sup> Bruno Clément, *op. cit.*, p. 282.

<sup>55</sup> Dominique Nores, *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, coll. « Les critiques de notre temps », 1971, p. 11 : « Pénétrer dans le domaine de l'écriture parallèle, impressionnée ici par le silence de Beckett sur lui-même, c'est avancer dans une salle pleine d'échos. »



### *La fin*

Car, dès le moment où l'on commence à exister dans ce  
misérable corps destiné à mourir, tout acte conduit à la mort. [...]  
En fait, le temps de notre vie n'est rien d'autre qu'une course vers la mort...<sup>56</sup>

L'imaginaire beckettien semble avoir fait sienne cette réflexion d'Augustin, car la fin réside, chez Beckett, dans tout le chemin qui y conduit, sans correspondre à aucun moment particulier de l'existence humaine. Elle prend place dans un processus débutant à ses commencements (« La fin est dans le commencement, et cependant on continue », selon le mot bien connu de Hamm, *FP*, 91) et met en lumière, paradoxalement, la faculté de « ne pas pouvoir finir » propre aux personnages beckettien. Déjà, l'on peut retenir cette notion de fin impossible, qui caractérise l'univers mis en place par Beckett, comme une autre illustration de la manière dont l'œuvre se répète inlassablement.

Un aspect important du texte beckettien réside donc dans tous ces propos tenus par la voix narrative sur une aspiration à finir (à en finir ?) mais qui se dit réduite à continuer (« il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », *I*, 213). Ce discours sur la fin est constitutif de l'œuvre (« Finir ici, ce serait merveilleux. Mais est-ce à souhaiter ? Oui, c'est à souhaiter, finir est à souhaiter, finir serait merveilleux, qui que je sois, où que je sois », *I*, 26) : on y évoque la fin avec espoir, mais aussi avec appréhension ; en fait, on veut « retarder l'échéance » (*PA*, 37), pour mieux continuer à finir ? Cette ambivalence est mise en lumière par la dernière phrase de *La Fin* : « Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer. »

Et l'ambiguïté se poursuit, par exemple avec la première phrase de *Malone meurt* (« Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin »), qui présente par contre l'intérêt de nommer la figure de la fin par excellence, celle de la mort. En effet, il est évidemment impossible de parler de fin sans penser à la mort « tant tout meurt,

<sup>56</sup> Saint Augustin, *La Cité de dieu*, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 518.

à peine né » (TR, IX, 175). Pourtant, la mort n'est pas, comme Godot, ce qui est attendu, elle est plutôt en cours dans le texte : « Ou qu'on me gracie, si je suis coupable, et me laisse expier, dans le temps, en allant et venant, chaque jour un peu plus pur, un peu plus mort » (TR, VIII, 170). On retrouve dans les *Textes pour rien* une confusion temporelle tout à fait typique de l'écriture beckettienne, au sujet de la vie et la mort qui se présentent indistinctement. La voix du neuvième des *Textes pour rien* le dit bien : « je suis mort et vais naissant, sans avoir fini, sans pouvoir commencer, c'est ma vie » (TR, IX, 178). Le caractère immanent de la fin joue un rôle important dans la vision de la mort présentée par Samuel Beckett (« La fin d'une vie, ça ravigote » MM, 69). En fait, la mort semble représenter une altération de peu d'importance pour les personnages, par rapport à leurs conditions de vie et à l'intérieur d'un temps jugé toujours « trop court pour que ce soit la peine de commencer, trop long pour qu'on ne commence pas quand même. » (MC, 110). Chaque nouveau texte se présente comme une énième tentative visant à atteindre la fin, conservant dans la mémoire de l'œuvre cet échec toujours renouvelé.

Donc, chez Beckett, et les titres parlent d'eux-mêmes, il s'agit toujours d'attraper la fin, d'en finir, ou seulement de finir<sup>57</sup>. La fin est toujours souhaitée, en même temps qu'elle est redoutée. L'œuvre donne l'impression de ne jamais finir, mais chaque livre se termine pourtant : il y a à la fois l'obligation de finir et l'impossibilité de finir, d'où le ressassement, dans l'œuvre, à propos de cette fin toujours annoncée (« Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin », MM, 9). Cette fatalité, chez Beckett, se transforme en principe esthétique : ne pas finir permet au ressort principal du mécanisme fictionnel de continuer à travailler, grâce à tous ces effets de répétition. Il faut aussi considérer tout ce mouvement dont nous avons déjà parlé, l'épanorthose, figuré dans le texte par la « rature maintenue » qui donne l'impression que le texte dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit, en essayant les formules une après l'autre et en les conservant dans la version

<sup>57</sup> Notons les titres suivants : *La Fin*, *Malone meurt*, *Fin de partie*. On peut aussi aller plus loin dans l'œuvre avec *La dernière bande*, *Imagination morte imaginez*, *Pour finir encore*, etc.

finale (« mais cela finira, il viendra une désinence, ou le souffle manquera, encore mieux, ce sera le silence, je saurai s'il y a un silence, non je ne saurai jamais rien », *TR*, VIII, 169). Cette reprise de bribes donne l'impression d'une fin qui se cherche ou, encore, prolonge la sensation d'arriver enfin à la fin par cette façon qu'a la voix de se vider des mots.

On retrouve aussi dans l'œuvre la démonstration d'une fin impossible pour le sujet qui parle : elle est ce qui vient, mais quand elle surviendra, il ne sera plus là pour la raconter. Sinon, elle donne le plus souvent l'impression d'être escamotée, pour mieux exister en marge du texte : « Dernières questions de toujours, poses de petite fille dans les draps de la fin, dernières images, fin des songes, de l'être qui vient, de l'être qui passe, de l'être qui fut, fin des mensonges » (*TR*, XIII, 204). Comme il n'y a chez Beckett jamais de fin avérée, il y a aussi, d'après la voix, impossibilité de donner une signification dernière au récit : « Et bien non, c'est toujours le même murmure, ruisselant, sans hiatus, comme un seul mot sans fin et par conséquent sans signification, car c'est la fin qui la donne, la signification aux mots » (*TR*, VIII, 168).

Finalement, tout ce qui s'inscrit dans la durée doit finir un jour. Or, dans les *Textes pour rien* (comme dans la plupart des textes beckettien), cette fin qui n'en finit pas d'arriver est inconcevable. Non plus imminente, mais immanente, elle joue un rôle important dans cette question des catégories temporelles qui s'effacent, avec une parole qui maintient une temporalité de l'achèvement, celle d'un mouvement qui passe par l'effondrement du corps et par la voix qui ne peut se taire. Cette suspension apparente du temps, cette énorme seconde mise en scène par les *Textes pour rien* indique que nous ne sommes plus dans le temps de l'histoire, pas plus que dans le temps de la mort – même si on s'en approche –, mais plutôt dans une sorte de purgatoire « sans le courage d'en finir ni la force de continuer ».

Ainsi, les voix beckettien sont condamnées à devenir moindres, sans jamais se tarir tout à fait. Agonisant sans cesse, elles se présentent à l'intérieur d'un

discours ouvert, dont il est impossible de venir à bout. Cette « impossible et mirifique synthèse de l'être et de la parole<sup>58</sup> » arrive à son point culminant dans ces derniers mots des *Textes pour rien* :

Et il aurait un jour ici, où il n'est pas de jours, qui n'est pas un endroit, issu de l'impossible voix l'infaisable être, et un commencement de jour, que tout serait silencieux et vide et noir, comme maintenant, comme bientôt, quand tout sera fini, tout dit, dit-elle, murmure-t-elle. (TR, XIII, 205-206)

Finalement, s'il est bien connu qu'il y a chez Beckett une obsession de la fin qui traverse tous ses textes, on n'y retrouve pas pour autant de figurations littéraires de morbidité ou de désespoir et, s'il y a effets de retour, ils se manifestent plutôt dans le texte par la trace d'une mémoire subvertie, comme nous le verrons dans le troisième chapitre. Malgré la décomposition des corps toujours en train de s'accomplir, le principe esthétique qui sous-tend la création de l'œuvre de Beckett ne relève pas d'une fascination pour la mort, mais bien d'un parti pris pour la vie. De fait, on retrouve chez Beckett une obsession de la fin qui, n'en finissant plus de finir, s'inscrit paradoxalement et résolument dans le vivant.

---

<sup>58</sup> Fernande Saint-Martin, « *Textes pour rien* ou les grandes interrogations », *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 220.

### CHAPITRE III

#### L'INSCRIPTION DE LA MÉMOIRE DANS LES *TEXTES POUR RIEN*

L'attente, la nostalgie, l'habitude, le ressassement et la fin sont autant de figures du temps qui, chez Beckett, nous l'avons vu, participent d'un présent en cours déterminant un certain type d'énonciation. Il importe maintenant d'étudier cette problématique temporelle en tenant compte de tout le travail de la mémoire qui la sous-tend. En effet, les figures de l'attente, de la nostalgie, et toutes les figures du temps, sont indissociables du processus mis en œuvre par la mémoire; elles sont les conséquences de son fonctionnement particulier, comme nous allons tenter de le montrer dans ce dernier chapitre.

##### *Temps et mémoire*

Ce problème posé par le traitement du temps lié à la mémoire remonte à saint Augustin dont Beckett a été manifestement un lecteur assidu, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Incidemment, les questions de la mémoire et du temps sont intimement liées chez Beckett, comme elles l'étaient déjà pour Augustin qui en fait la démonstration dans les livres X et XI des *Confessions*.

On doit d'abord se rappeler, comme l'a bien montré Augustin, que le temps est scandé par le passé, le présent et le futur qui se succèdent, et que cette façon d'envisager la temporalité révèle une impasse : le passé n'est pas parce qu'il n'est plus, le futur n'est pas non plus puisqu'il n'est pas encore ; il reste le présent, lui aussi insaisissable puisqu'il ne cesse de cesser d'être. De sorte qu'au présent, tout

se passe comme dans un entre-deux du réel, un réel qui jamais ne se stabilise, ce qui n'est pas sans rappeler déjà l'expression du temps beckettien. En effet, ce mouvement dont fait état Augustin est aussi bien présent chez Beckett, où il est initié par une voix narrative qui exprime un réel inédit. Nous verrons bientôt comment ce paradoxe actualisé par les voix beckettiennes, celui du temps qui ne serait qu'en n'étant pas, est rendu possible par le travail de la mémoire à l'œuvre dans le texte.

Dans l'analyse théologique qu'il entreprend de la question du temps, Augustin part donc du constat de l'impuissance de l'homme à saisir le temps qui se dérobe, tout en reconnaissant qu'il est possible d'en avoir l'intuition par le processus de la mémoire. En effet, seule la mémoire, qui fait l'objet du Livre X des *Confessions* (mais sur laquelle Augustin revient au livre XI), permet de rendre compte du temps passé et à venir. Ces différents aspects du temps qui reposent sur l'activité mémorielle sont présents à l'esprit en tant qu'images et prévisions. Ainsi, selon Augustin, le temps n'a pas d'autre réalité que la réalité subjective que lui confère la conscience, par la mémoire (passé), l'attente (avenir) ou l'attention (présent) ; il n'est nulle part ailleurs que dans l'esprit des hommes :

Mais comment le futur qui n'est pas encore peut-il s'amoinrir ou s'écouler? Ou comment le passé peut-il croître, puisque déjà il n'est plus, si ce n'est parce que dans l'esprit qui opère cet effet il se rencontre trois choses, savoir l'attente, l'attention et le souvenir : de sorte que ce qu'il attend devient l'objet de son attention présente, pour n'être plus ensuite que l'objet de son souvenir?<sup>1</sup>

La mémoire fait exister au présent le passé et l'avenir, dont on avait pourtant dit qu'ils ne pouvaient être; elle retient les souvenirs, les odeurs, les images, donc elle retient le temps, donnant l'illusion d'éternité à certains moments<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Gallimard, Folio, 1993, Livre XI, chap. XXVIII, p. 441.

<sup>2</sup> Mais attention, nous dit Augustin : si le temps est mouvement perpétuel, il faut cependant le distinguer de l'éternité. En effet, le temps et l'éternité sont opposés : l'éternité est statique et immuable, alors que l'essence du temps est précisément de ne pas en avoir. Le temps est une cessation d'être systématique (il ne cesse de commencer et de finir), alors que l'éternité ne connaît ni début ni fin : « Qui est celui qui arrêtera cet esprit volage, afin qu'il demeure un peu dans un

Regardons maintenant de plus près comment Augustin insiste sur le rôle primordial tenu par la mémoire qui, par son pouvoir d'évocation, est créatrice de durée :

... je viendrai à ces larges campagnes, et à ces vastes palais de ma mémoire où sont renfermés les trésors de ce nombre infini d'images qui y sont entrées par les portes de mes sens. C'est là que nous conservons aussi toutes nos pensées en y ajoutant ou diminuant, ou changeant quelque chose de ce que nous avons connu par les sens, et généralement tout ce qui y a été mis comme en dépôt et en réserve, et que l'oubli n'a point encore effacé et enseveli.<sup>3</sup>

Mais il ne faut pas s'y tromper : ce qui est enseveli n'est nullement détruit et ne se trouve en fait jamais très loin. Le souvenir qui peut revenir à tout moment est rendu possible par le travail de la mémoire, comme Augustin prend le temps de bien le montrer par tout un raisonnement aux accents métaphoriques que nous ne pouvons reproduire en son entier faute d'espace. En voici tout de même un aperçu :

Mais qu'est-ce que l'oubli? Est-ce autre chose qu'un manquement de mémoire? Comment est-ce donc qu'il se présente pour me faire souvenir de lui, puisque sa nature est de faire que je ne me souviennne point lorsqu'il est présent? Que si c'est par la mémoire que nous retenons les choses dont nous nous ressouvenons, et que nous ne puissions, lorsque nous entendons proférer le mot d'oubli, connaître ce que ce mot signifie si nous ne nous souvenons de l'oubli, il s'ensuit que l'oubli se conserve dans la mémoire, et qu'ainsi la présence de ce qui fait que nous oublions, nous est quelquefois nécessaire pour nous empêcher d'oublier.<sup>4</sup>

---

état ferme, et qu'il contemple un peu la splendeur de cette éternité toujours immuable, pour la comparer avec les temps qui ne s'arrêtent jamais, et voir comme il n'y a point du tout de comparaison; puisqu'au lieu que la durée du temps ne se forme que de plusieurs mouvements passagers, et qui ne sauraient passer tous ensemble, l'éternité au contraire n'a rien en soi qui se passe, mais que tout y est présent... » Saint Augustin, *op. cit.*, Livre XI, chap. XI, p. 418.

<sup>3</sup> *Ibid.*, Livre X, chap. VIII, p. 343.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Livre X, chap. XVI, p. 355-356.

Pour Augustin, il y a à l'évidence un paradoxe dont il rend compte sans détour : se rendre compte de l'oubli nécessite d'en appeler à la mémoire. C'est là un des apports essentiels de ce texte, celui de montrer que la mémoire fonctionne grâce à l'oubli, c'est-à-dire que l'oubli contient le souvenir.

...car nous ne disons point avoir trouvé ce que nous avons perdu, si nous ne le reconnaissons; et nous ne saurions le reconnaître, si nous ne nous en souvenons. Ainsi, ce qui était perdu à l'égard de nos yeux, s'était conservé dans notre mémoire.<sup>5</sup>

D'autre part, en assimilant le lieu de la mémoire à un palais, Augustin fait de la remémoration un appel :

C'est là où je demande que l'on me tire de ce trésor ce que je désire; et soudain quelques-unes de ces espèces en sortent et se présentent à moi : d'autres se font chercher plus longtemps et diffèrent davantage à venir; comme si on les tirait avec peine du fond de quelques repris cachés : d'autres sortent en foule; et bien que ce ne soit pas elles que je cherche ni que je demande, elles se produisent elles-mêmes et semblent dire : « N'est-ce point nous que vous cherchez? »<sup>6</sup>

Ainsi, pour Augustin, outre les souvenirs qui se laissent désirer, garder pour ainsi dire au frais par la mémoire, il y a ceux qui sont plus actifs, pouvant surgir à tout propos, qui sont donc à caractère involontaire. Augustin fournit de multiples exemples de la mémoire volontaire, mais parle déjà, comme on peut le constater, d'une mémoire involontaire, la même qui se retrouvera à l'honneur, quelques dizaines de siècles plus tard, dans les œuvres si différentes de Proust et de Beckett. Mais c'est d'abord chez l'auteur de la *Recherche* qu'elle va s'opposer, avec beaucoup de force comme on va le voir, à la mémoire volontaire, la mémoire involontaire étant la seule mémoire capable de ressusciter le temps « à l'état pur » aux yeux du romancier.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, Livre X, chap. XVIII, p. 360.

<sup>6</sup> *Ibid.*, Livre X, chap. VIII, p. 343.



### *La mémoire involontaire*

L'homme qui a une bonne mémoire  
ne se souvient de rien car il n'oublie rien.  
(Proust, 40)

Partant d'Augustin, on ne pourrait de toute façon traiter de la mémoire chez Beckett sans se tourner de nouveau vers son essai sur Proust, où l'écrivain alors en herbe prend une position on ne peut plus claire au sujet de ce qu'on entend habituellement par « mémoire ». Qui plus est, cette ode à la « mauvaise mémoire » que présente ce *Proust* comporte déjà en soi un aperçu des formes temporelles qui teinteront l'œuvre beckettienne à venir<sup>7</sup>.

Prolongeant la pensée augustinienne au sujet de la mémoire volontaire, Beckett rappelle dans *Proust* que « les lois de la mémoire dépendent des lois plus générales qui régissent l'habitude » (P, 29) et l'on sait déjà que l'habitude est considérée par Beckett comme un facteur d'illusion. Toute activité mnémonique s'y trouve elle aussi prise à partie :

L'homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien. Sa mémoire est uniforme, routinière. Tout à la fois condition et fonction de l'habitude sans faille, elle est un instrument de référence au lieu d'être un instrument de découverte. [...] Car sa mémoire est une corde à linge et les images de son passé sont des hardes sales dûment lessivées, servantes infaillibles et dévouées, prêtes à combler ses besoins de réminiscence. (P, 40-41)

Beckett rappelle bien aussi comment Proust oppose cette mémoire volontaire, sans intérêt et sans pouvoir de création, à la mémoire involontaire qui, elle, est explosive : « l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir<sup>8</sup> ». Non seulement elle exhume l'objet passé, mais elle le fait dans l'abstraction de l'utile et de l'opportun, car sa flamme a consumé l'habitude. Cette mémoire montre ce que la fausse réalité de l'expérience ne pourra jamais révéler : le réel (P, 44).

<sup>7</sup> En fait, cet essai n'est pas tant le travail d'un critique littéraire qu'« un acte de compréhension où se révèlent à la fois l'œuvre comprise et celui qui la comprend », comme le dit Édith Fournier, traductrice de Beckett, dans sa préface à *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 15.

<sup>8</sup> Marcel Proust, *Albertine disparue*, vol. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989, p. 267. Cité dans Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990, p. 44.

Donc, en faisant l'apologie de la « mauvaise mémoire » à l'œuvre chez Proust (« Chez Proust, la mémoire était aussi défaillante que l'habitude était peu efficace », *P*, 40) et, paradoxalement, de la qualité de la remémoration qu'on retrouve dans la *Recherche*, Beckett livre une véritable profession de foi envers la mémoire involontaire dont Augustin relevait déjà les caractéristiques.

Cette mémoire involontaire nous amène à la question de la mémoire problématique typique des personnages beckettien qu'il convient maintenant d'analyser de plus près, car ces défaillances mnémoniques apparaissent dans le texte comme le signe annonciateur d'un phénomène beaucoup plus large concernant la transmission problématique de la mémoire à travers l'œuvre tout entière. Ce fonctionnement si particulier de la mémoire dans les écrits beckettien peut s'interpréter par l'analyse des trois couches qui la composent : la mémoire individuelle (celle des personnages), la mémoire intertextuelle et la mémoire autotextuelle.

### *De la mauvaise mémoire des personnages*

D'abord, plutôt que de souvenirs précis, il faudra parler, dans l'univers mis en place par Samuel Beckett, d'une évocation du passé placée sous le signe de la reminiscence. Les épisodes de remémoration se présentent en effet comme des images vagues, non situées dans le temps, survenant dans un de ces moments d'inattention propice au travail de la mémoire involontaire dont nous venons de faire état. À cette absence de chronologie se fixe une sorte de vision mythique, chargée d'un vague regret, de cette nostalgie d'un passé révolu dont nous avons également parlé plus tôt, dans le second chapitre.

Il est vrai que le phénomène de rétrospection présent dans l'écriture beckettienne ne sert jamais à établir un enchaînement de cause à effet, un lien entre passé, présent et avenir, car à force d'accumuler les épisodes d'amnésie et de remémoration, le présent et le passé finissent par se confondre :

C'est le temps qui n'en peut plus à l'heure de la sérénade, à moins que ce ne soit l'aurore, non, je ne suis pas dehors, je suis sous terre, ou dans mon corps quelque part, ou dans un autre corps, et le temps dévore toujours, mais pas moi, voilà, c'est pour ça que ça reste le soir, pour que j'aie le meilleur devant moi, la longue nuit noire où dormir, voilà, j'ai répondu, j'ai répondu à quelque chose. (*TR*, XI, 190)

Ceci n'est pas sans rappeler le principe établi par Augustin, selon lequel la mémoire fait exister au présent le passé et l'avenir, dont on avait pourtant dit qu'ils ne pouvaient être. Déjà, l'on peut dire que toute l'œuvre beckettienne applique littéralement le principe de cette temporalité toute en superpositions, comme un rappel des caractéristiques de ce temps qui n'a pas d'autre réalité que la réalité subjective que lui confère la conscience: « Et voilà, revoilà, sans supercherie, à mon actif ce vieux passé, jamais pareil, mais à jamais fini, à jamais finissant, et tout ce qu'il comporte, de promesses pour demain, et de consolation dans l'immédiat » (*TR*, X, 184).

Par ailleurs, on a vu déjà que Beckett semblait incapable de citer correctement, que ses « problèmes » de mémoire revenaient un peu trop fréquemment pour ne pas signifier quelque chose<sup>9</sup>. Le fait est qu'avoir une mauvaise mémoire semble un état particulièrement répandu dans l'univers beckettien. Plusieurs personnages en témoignent : « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, dans un véhicule quelconque certainement. » Ainsi s'ouvre *Molloy*, avec la suite à l'avenant : « J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots » (*M*, 8). Malone entreprend le récit d'une période où il souffrait lui aussi d'amnésie, avec pratiquement les mêmes mots que Molloy : « Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé... Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque

<sup>9</sup> La phrase de Saint Augustin que Beckett cite « de mémoire » est assez exemplaire de ce phénomène : « Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned ». Les exégètes ont bien trouvé l'origine de la citation dans les *Épîtres* de saint Augustin mais, dans la forme citée par Beckett, la phrase augustinienne n'existe pas. Lire à ce sujet Thomas Hunkeler, *Échos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 268. (Nous reviendrons plus loin, dans la partie réservée au traitement des sources, sur le caractère apparemment défaillant de la mémoire de l'auteur.)

certainement » (*MM*, 14) et, plus loin, « De quoi pourrais-je donc me souvenir ? Et avec quoi ? » (*MM*, 15). Cette scène rappelle le récit d'un rêve, par la dimension onirique dont elle est empreinte (je suis dans une chambre, je ne sais pas comment j'y suis arrivé, etc.), et dit bien déjà toute la part d'impondérable que le sujet doit rassembler et avec laquelle il doit composer pour simplement être.

Cette façon étrange qu'ont ces personnages de ne plus se rappeler tout ce qui concerne la période antérieure à leur arrivée dans cette fameuse chambre donne l'impression d'une œuvre au départ sans mémoire, mais qui se construirait au fur et à mesure, avec ces différents narrateurs qui semblent s'efforcer de faire accréditer la thèse suivante : si souvenirs il y a, ils ne peuvent qu'être inventés (« J'ai inventé mes souvenirs », dit la voix de *L'Innommable*, 182). Il est vrai que, dans les *Textes pour rien*, la voix qui convoque les souvenirs les confond parfois avec des histoires inventées mais, le plus souvent, elle insiste sur le caractère dérisoire du mécanisme de remémoration typique de la mémoire volontaire :

Non, mais un dernier souvenir, le dernier, ça peut aider, à échouer encore, Piers, poussant ses bœufs parmi la plaine, non, car au bout du sillon il leva les yeux, avant de faire demi-tour, au ciel et dit, Fini le beau temps. [...] Voilà. C'est fait, ça finit là, je finis là. Un lointain souvenir, loin des derniers, c'est possible, on a l'air encore assez ingambe. (*TR*, II, 127-128)

En faisant se confondre de façon inlassable souvenirs et histoires inventées, la voix de la conscience individuelle rompt le fil chronologique de la rétrospection, montrant par là comment la mémoire est impossible, mais elle est justement par son impossibilité la condition même du temps qui cherche et donc se poursuit. Le travail de remémoration ne fonctionne donc jamais chez Beckett, mais il s'agit d'un acte qui construit autre chose, qui réside dans l'impératif de ce faire, qui se traduit par un dire. De fait, le texte montre qu'il n'y a pas d'autre mémoire que celle qui se construit, tel l'« instrument de découverte<sup>10</sup> » dont parlait Beckett dans *Proust*, attribuant de la sorte un autre statut au réel, qui échappe alors à la

---

<sup>10</sup> Voir l'extrait reproduit à la page 66.

logique de la rationalité pour entrer dans celle du fantasme et du rêve. Déjà, en 1930, Beckett parlait ainsi de cette expérience du rappel d'une sensation passée, à travers son analyse du mécanisme de remémoration proustien :

L'identification de l'expérience immédiate avec celle du passé, l'action récurrente ou sa réaction dans le présent, équivaut à une conjonction entre l'objet idéal et le réel, entre l'imagination et la sensation directe, entre le symbole et la substance. Cette conjonction libère au grand jour la réalité essentielle à laquelle ni la vie contemplative ni la vie active ne donnent accès. Ce qui est commun tout à la fois au présent et au passé est plus essentiel que chacun de ces deux termes pris séparément. (*P*, 86)

Dans la dernière partie des *Textes*, la voix rappelle encore ce type de projection qui s'apparente au souvenir (« c'est une nuit d'hiver, là où je fus, serai, remémoré, imaginé, n'importe », *TR*, XII, 197). Cette ambiguïté et cette incertitude qui marquent ce discours sur la mémoire montrent encore comment l'invention ou le rêve n'ont rien d'arbitraire car ils parlent plutôt de l'impossible mais nécessaire construction d'un sujet, sur laquelle nous reviendrons en dernière partie de notre analyse.

Ainsi, cette mémoire défaillante à l'œuvre dans le texte beckettien, qui s'ajoute à la confusion générée par la superposition de souvenirs réels et inventés, n'est peut-être pas seulement l'expression d'une forme qui doit accommoder le « gâchis », mais également celle d'une volonté de montrer un réel que la mémoire volontaire ne pourra jamais révéler. À la lumière de ce qui précède, cette première mémoire « déficiente » peut – et doit aussi – se lire en parallèle avec la mémoire intertextuelle au travail dans le texte, qui cèdera à son tour le pas à la mémoire autotextuelle. La mémoire défaillante des personnages beckettien fonctionne sur le même mode que toutes ces reprises incomplètes d'un héritage culturel initial qu'il faut maintenant étudier de plus près.

### *Le traitement des sources*

Beckett faisait la remarque suivante dès 1930 : « La pulsion artistique ne va pas dans le sens d'une expansion, mais d'une contraction. L'art est l'apothéose de la solitude » (*P*, 75-76). Dans le cadre de notre analyse, il est intéressant de voir comment ce mouvement de contraction se retrouve illustré par son œuvre entière, se distinguant dans ses débuts par une profusion d'allusions, de citations, d'anecdotes au sujet de personnages illustres, mais qui déjà contenait les prémisses d'un dépouillement remarquable, comme le résume bien Anne Henry, auteure d'un article sur la question :

À force de recommencer le même trajet, elle [l'œuvre de Beckett] s'est savamment dépouillée jusqu'à parvenir à une apparente simplicité [...]. Pourtant tout est là comme au début, d'une certaine façon. Pas plus triste fondamentalement. Épuré. L'intention s'impose plus lisiblement dans un espace quasi abstrait, noir, ou plutôt « blanc sombre », selon l'expression d'un des personnages, dans l'émergence de lambeaux de discours raréfiés, repères d'une prolixité engloutie, dans un mouvement ralenti à la limite du perceptible et qui témoigne de façon minimale que rien ne peut tomber hors du temps<sup>11</sup>.

Ce penchant pour la réduction de moyens va en s'accroissant à mesure que l'on avance dans l'œuvre, mais l'essentiel de ce phénomène apparaît tout de même dès les premiers textes de Beckett. Concernant la question d'un héritage culturel, il est d'abord possible de distinguer dans le parcours de l'écrivain une première période qui se caractérise par un style plus exubérant, des effets comiques mais aussi une très forte utilisation d'allusions, de citations et de sous-entendus qui contrastent avec les textes plus tardifs, à l'écriture resserrée, qui semblent aller vers un appauvrissement volontaire. L'expression de cette mémoire culturelle, si elle semble plus facile à repérer dans les œuvres dites « de jeunesse », prend donc chez Beckett une autre tournure à mesure que son travail évolue. Mais c'est précisément ce qui est déjà problématisé dans la première période que nous nous

---

<sup>11</sup> Anne Henry, « Beckett et les bonnets carrés », *Critique*, n°s 519-520, août-septembre 1990, p. 692. Les « bonnets carrés » du titre sont une évocation des philosophes qui ont inspiré Beckett selon l'auteure : Descartes, Geulincx, Schopenhauer et Vico.

proposons d'étudier ici, pour tenter de voir ce qui, dès le début, ne va pas de soi dans la transmission de cette mémoire intertextuelle.

Entreprendre de faire l'inventaire de toutes les sources et influences qui se retrouvent dans l'œuvre de Beckett serait une tâche bien ingrate et certainement vouée à l'échec. En effet, il semble à peu près impossible d'être exhaustif dans un tel travail, même pour le meilleur exégète en la matière, considérant que Samuel Beckett s'est, dans sa jeunesse, nourri de culture classique, littéraire et philosophique, en plus d'être polyglotte. Même les spécialistes du texte beckettien n'ont pas fini de faire le tour de la question et semblent découvrir régulièrement de nouvelles façons de lire Beckett à la lumière de ses sources<sup>12</sup>. Voici tout de même, pêle-mêle, les noms de Joyce, Proust, Schopenhauer, Dante, Descartes et Geulincx qui sont convoqués le plus souvent pour rendre compte de ces « présences » au travail dans l'œuvre de Beckett<sup>13</sup>. Il n'est bien sûr pas question d'analyser tout l'intertexte dans le détail ne serait-ce que pour un seul titre du corpus beckettien, mais de voir la manière dont cette mémoire à l'œuvre dans le texte lui imprime un mouvement, une dynamique particulière. Nous allons donc partir du travail déjà fait pour dégager certaines constantes dans les résurgences de cette mémoire culturelle chez Beckett qui se traduit d'abord, même pour un lecteur moyennement distrait, par la présence d'un intertexte évident.

Signalons d'entrée de jeu cet aspect de la question chez Beckett : dès ses premières publications, la présence de noms connus ou de références à des œuvres

---

<sup>12</sup> À preuve, une étude récente de Brigitte Le Juez, *Beckett avant la lettre*, Paris, Grasset, 2007, qui porte sur les fondements de la pensée littéraire de Beckett éclairés par une analyse du cahier de notes d'une de ses anciennes étudiantes de l'époque où il enseignait à l'université de Dublin en 1930-1931.

<sup>13</sup> Sur la question de l'intertexte à l'œuvre chez Beckett, les références abondent. Nous retenons bien sûr le nom de Bruno Clément pour son analyse de la *memoria* à l'œuvre dans le texte beckettien (voir la 5<sup>e</sup> partie de *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*), mais aussi ceux de Thomas Hunkeler qui s'est intéressé à la problématique de la répétition à partir de la figure d'Écho, d'Anne Henry sur les liens entre Beckett et la philosophie moderne, d'Alain Badiou qui lit Beckett à la lumière de Descartes et de Kant, d'Évelyne Grossman sur l'influence de Joyce, Dante et Proust, de Jean-Pierre Ferrini sur les rapports entre Dante et Beckett, etc. (voir bibliographie pour les notices complètes).

classiques donne au texte une allure familière en l'inscrivant dans une tradition à laquelle il ne saurait prétendre autrement. Car là s'arrête cette impression toute relative d'être en terrain connu, tellement le « travail de transbordement<sup>14</sup> » qui est effectué à travers ces « emprunts » est important dans le texte. En effet, les références à cette culture occidentale, esthétique ou philosophique sont toujours, chez Beckett, empreintes d'une ironie qui vient annuler ce qu'on pourrait prendre autrement comme « le ronron des choses attendues<sup>15</sup> ». Par contre, si la présence apparemment paradoxale, dans cette œuvre iconoclaste, de traces d'écrits ou de pensées émanant de personnages aussi illustres que, par exemple, Dante ou Descartes déconcerte le lecteur, elle montre aussi que le poids du passé est incontournable, comme nous le verrons bientôt.

Dans une première tentative d'assigner une fonction à cette réactualisation du patrimoine culturel, on peut considérer l'inscription de la mémoire dans les premiers textes de Beckett comme l'expression d'un fonds culturel commun au texte et aux lecteurs, dont la citation ne serait qu'un aspect. Bruno Clément analyse ainsi la *memoria*<sup>16</sup> à l'œuvre dans ces premiers textes :

Les premières œuvres écrites par Samuel Beckett abondent en références, clins d'œil, simples mentions. Et, plus que la nature des œuvres, que l'identité des auteurs, que les domaines de savoir présents dès les premiers

<sup>14</sup> « Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement. » Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, page 28.

<sup>15</sup> Idée développée par Anne Henry, *op. cit.*, p. 692.

<sup>16</sup> Selon Roland Barthes, ancienne figure de rhétorique qui, loin du lieu commun la désignant comme un simple ornement du discours, est une dimension essentielle à toute énonciation. La *memoria* suppose qu'aucune œuvre ne peut se comprendre seule. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, Paris, Seuil, no 16, 1970, p. 172-229. Selon Bruno Clément, qui analyse l'œuvre de Beckett notamment à partir de ce concept de *memoria*, le travail de l'écrivain n'échappe pas à ce fonctionnement bien qu'il y soit subverti, tout comme les autres parties de l'ancienne rhétorique le sont dans son travail. Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 345-416.



instants, c'est cette abondance qui frappe d'abord, c'est elle qui d'abord, malgré qu'elle en ait, signifie<sup>17</sup>.

Anne Henry, en considérant tout ce « travail de transbordement » dont nous faisons état plus haut, soutient que Beckett n'a jamais caché la source théorique de ses spéculations et parle, au lieu d'influence ou d'imitation, de transpositions caricaturales ou même carrément de subversion. Dès lors, on doit se demander quel est l'effet de cette présence du texte d'autrui dans les écrits beckettien. Nous verrons que, chez Beckett, toutes les traces qui subsisteront, provenant d'une mémoire culturelle commune, seront confondues dans un mouvement qui représente précisément une des fonctions de base du travail de la mémoire que nous tentons de mettre au jour.

D'abord, il faut dire qu'il n'arrive pour ainsi dire jamais, chez Beckett, que le texte se réclame ouvertement d'une quelconque source d'inspiration envers laquelle serait montrée une certaine déférence; si un nom propre surgit au détour d'une phrase, c'est toujours sans préavis (« Le bon agrégat, mais il y en a quatre millions de possibles, voire de probables, selon Aristote, qui savait tout », *TR*, VIII, 172). Sauf dans quelques cas plutôt exceptionnels<sup>18</sup>, la culture et l'érudition sont en apparence régulièrement raillées et leurs manifestations seront peu à peu évacuées. L'œuvre, sera-t-on alors tenté de croire, se concentrera sur l'essentiel en se dépouillant peu à peu de cet héritage culturel et esthétique. Pourtant, si les allusions deviendront plus discrètes à mesure que l'œuvre se constituera, la *memoria* occupera jusqu'à la fin, certes par d'autres moyens que la citation même indirecte, sa fonction initiale de *situer* le texte par rapport à un patrimoine culturel commun à tous les textes. C'est pourquoi il ne sert à rien de dresser une liste exhaustive de toutes les « présences » à l'œuvre dans le texte beckettien, mais de voir plutôt comment elles sont mises en scène de façon rigoureuse par l'auteur, en

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>18</sup> On pense ici aux différents essais datant du début de sa carrière d'écrivain, le *Proust* bien sûr, mais aussi *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, portant sur les écrivains du même nom. Il y a aussi les hommages à certains peintres contenus dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, et dans *Trois dialogues* (voir bibliographie pour notice complète).

gardant toujours à l'esprit cette idée que c'est moins le texte cité que ce que Beckett en fait qui doit retenir notre attention.

Parler de « présences » particulières dans l'œuvre de Beckett, ce n'est donc pas seulement évoquer ce qui y apparaît textuellement, même de façon malmenée (Beckett n'utilisant jamais de guillemets et ne faisant jamais de références explicites), c'est voir aussi – et surtout – ce qui lui donne son mouvement, autant par ce qui est cité que par ce qui est tu. Qu'il s'agisse donc de parodie, d'allusion, de citation tronquée ou de référence indirecte à un auteur connu, il faut voir dans le texte beckettien comment ces rappels d'un héritage collectif mettent en lumière le travail commun et continu des textes par une intertextualité qui est « le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil et parfois aléatoire, de la mémoire de l'écriture<sup>19</sup> ». La présence d'un intertexte évident, chez Beckett, exprime le poids de cette mémoire, la difficulté de la voix qui se sait succéder à une autre dans un espace instable où l'effacement temporaire, l'oubli ou la remémoration chancelante font partie prenante de ce travail de la mémoire à l'œuvre dans le texte. Ainsi, ces emprunts ne se réduisant souvent qu'à un mot, une idée, un bout de phrase mal citée et occupant une place somme toute assez restreinte dans la composition du texte beckettien nous ramènent à la notion d'intertexte, qui justement ne repose pas sur les influences et la citation mais sur le travail d'un texte par un autre. Que ce travail ne soit pas manifeste mais prégnant est précisément ce qui caractérise l'intertextualité<sup>20</sup>.

Ce traitement particulier des sources, typique de l'écriture beckettienne, n'implique donc aucunement leur destitution, ainsi qu'on aurait pu le croire au départ. En jouant notamment avec les références aux philosophes anciens, la voix narrative met en place un temps de l'achèvement qui brasse encore ces mémoires diffuses, qui agissent en tant que reprises qu'on ne peut ignorer. On assiste alors à

<sup>19</sup> Thiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan, coll. « 128 », 2001, p. 50.

<sup>20</sup> Lire à ce sujet Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », no 3059, 2002, 254 pages.

ce qu'on pourrait considérer comme une stratégie d'amoindrissement qui implique à la fois une certaine désillusion à l'égard du « vieux style » (dont on a déjà fait état) et la conversion de cette mémoire culturelle dans une forme qui doit accommoder le « gâchis », tout en continuant à charrier ces souvenirs de vers, d'aphorismes, etc. Ces références sont donc maintenues par un double mouvement de délestage et de réappropriation typique de l'écriture beckettienne : on se réfère à une tradition tout en la détournant de sa signification première : « Désireriez-vous, dis-je, sans penser un seul instant à Héraclite, que je descende dans le ruisseau ?<sup>21</sup> » (*E*, 23). Plutôt que d'une dévalorisation de la mémoire culturelle, il faudrait alors parler d'une sorte de manière spectrale d'en user dans une remémoration tout en résonances de phrases dont l'origine semble perdue, mais qui flottent encore dans la langue (comme le signale d'entrée de jeu l'*Innommable* : « A remarquer [...] que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire », *I*, 8). L'intertexte beckettien transforme, poursuit le travail des textes du passé et montre, ce faisant, que le réel ne répond plus de ces textes, même si nous en sommes les héritiers.

Pour étayer notre propos, examinons le lien établi par plusieurs spécialistes de la question entre la philosophie moderne et les reprises beckettiennes des grandes questions philosophiques. Nous retiendrons aux fins de cette démonstration l'analyse d'Alain Badiou, qui se place à contre-courant de certains lieux communs qui décrivent Beckett comme l'écrivain du désespoir et de l'incommunicabilité<sup>22</sup>. Loin d'une allégorie de la misère humaine, on retrouverait plutôt dans l'œuvre de Beckett « une suspension de tout l'inessentiel », par une méthode propre à l'auteur que Badiou qualifie d'« ascèse méthodique » qui rappelle la méthode cartésienne du doute méthodique. Pour ce faire, selon Badiou, Beckett ramène l'humanité à

<sup>21</sup> Référence à Héraclite (-576/-480), philosophe grec qui affirmait qu'on ne pouvait descendre deux fois dans le même fleuve. Héraclite avait, toute sa vie durant, soutenu l'universelle mobilité et pour la rendre plus sensible, il défiait le baigneur de se plonger deux fois dans le même fleuve.

<sup>22</sup> Lire à ce sujet l'article d'Alain Badiou, « L'écriture du générique : Samuel Beckett, paru dans *Conditions*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1992, p. 329-366., dont les idées principales sont reprises dans *Beckett. L'Incrévable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1995, du même auteur.

trois fonctions indestructibles : le mouvement, l'être et le langage. Ainsi, Beckett procède à l'inventaire complet des actions et situations pouvant survenir dans un lieu s'apparentant à un *no man's land*, entre la vie et la mort. Ce « quelque chose qui arrive », l'écrivain a pour mission d'en rendre compte, d'où « l'incroyable désir de penser » que l'on retrouve chez Beckett, selon Badiou, qui se traduit par tout ce questionnement aux accents philosophiques.

Ces questions s'inspirent au départ des fameuses interrogations kantienne : « Que puis-je connaître? Que dois-je faire? Que puis-je espérer?<sup>23</sup> », questions que la voix des *Textes pour rien* reprend à sa façon : « Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi? » (*TR*, IV, 139), déplaçant déjà la portée des questions initiales. Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'à l'instar de Kant, qui a substitué la question « comment? » à la question « pourquoi? », Beckett se borne à faire la description des choses selon un point de vue humain et non métaphysique, présentant le « comment c'est »<sup>24</sup> de la vie.

Les conditions du cogito cartésien sont aussi présentées comme étant insupportables chez Beckett : « Moi je ne pense, si c'est là cet affolement vertigineux comme d'un guêpier qu'on enfume, que dépassé un certain degré de terreur », dit la voix de *L'Innommable* (I, 106). Qui plus est, elles sont aussi

---

<sup>23</sup> Ces questions sont à l'origine des trois grandes branches de la philosophie kantienne (Kant, 1724-1804): la philosophie théorique (développée surtout dans la *Critique de la raison pure*), la philosophie pratique (exposée dans la *Critique de la raison pratique* et les *Fondements de la métaphysique des mœurs*) et esthétique (dans la *Critique de la faculté de juger*). Jean Lacroix, *Kant et le kantisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », no 1213, 1967, 127 pages.

<sup>24</sup> Rappel d'un titre de Beckett paru en 1960 Lire à ce sujet Bertrand Vergely, *Les Philosophes modernes*, Paris, coll. « Les essentiels Milan », p. 24 : « Les hommes, selon Kant, et en particulier les philosophes, ont toujours eu tendance à vouloir se prendre pour Dieu en cherchant à tout comprendre. Résultat, ils ont outrepassé les limites de leur intelligence et produit des apparences d'explications fondées sur des raisonnements spécieux. C'est la raison pour laquelle il convient de critiquer la métaphysique en montrant les limites de notre connaissance. Que pouvons-nous savoir ? Certainement rien à propos de Dieu, de l'immortalité de l'âme et de la création du monde, car il faudrait, pour cela, pouvoir être à la place de Dieu et englober le monde entier. »

subverties, comme le montre cet autre passage, tiré des *Textes* celui-là, qui procède à la décomposition analytique du cogito :

... un qui parle en disant, tout en parlant, Qui parle, et de quoi, et un qui entend, muet, sans comprendre, loin de tous ... [...] Et cet autre, naturellement, que dire de cet autre, qui divague ainsi, à coups de moi à pourvoir et de lui dépourvus, cet autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné, rien. Voilà un joli trio, et dire que tout ça ne fait qu'un, et que cet un ne fait que rien, et quel rien, il ne vaut rien. (*TR*, XII, 199)

La distribution de cet infernal trio, selon Badiou, montre bien le caractère implacable du cogito, rappelant en cela Descartes qui estimait que le sujet pensant est le seul être dont on ne peut mettre l'existence en doute (*Cogito ergo sum*). Or, c'est à partir de la question du doute, qui constitue le point de départ de la démarche de Descartes (« ...pendant que je voulais ainsi penser que c'était faux, il fallait nécessairement que moi qui le pensait fusse quelque chose...<sup>25</sup> »), que le narrateur beckettien éprouve les limites de la pensée cartésienne : rien ne peut échapper au doute, puisque le premier à en faire les frais est celui qui parle, qui n'apparaît dans le langage que par des opérations de codage qui en réduisent la réalité :

... c'est le soir déjà, j'appelle ça le soir, j'y crois ce soir, c'est annoncé, on annonce, puis on renonce, c'est ainsi, ça fait continuer, ça fait venir la fin, les soirs où il y a une fin, je parle du soir, c'est peut-être encore le matin, la nuit, il fait peut-être nuit encore, mais je n'ai pas d'opinion (*I*, 199)

S'il est donc déjà intéressant de remarquer la référence à Descartes, mais aussi ce que Beckett en fait : une réflexion sur ses moyens d'expression, sur la difficulté de dire « je » tout simplement (« Dire je. Sans le penser », *I*, 7), sur l'inadéquation du langage au réel, ou tout au moins, sur le caractère fictif de ces énoncés sur le monde qui nous entoure et sur nous-mêmes qui l'habitons.

Ce soir, je dis ce soir, c'est peut-être le matin. Et toutes ces choses, quelles choses, autour de moi, je ne veux plus les nier, ce n'est plus la

<sup>25</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 60.

peine. Si c'est la nature c'est peut-être des arbres et des oiseaux, ils vont de concert, l'eau et l'air, pour que tout puisse continuer, je n'ai pas besoin de connaître les détails. Je suis peut-être assis sous un palmier. Ou c'est une chambre, avec ses meubles, tout ce qu'il faut pour rendre la vie plus commode, à peine éclairée, à cause du mur devant la fenêtre. Ce que je fais, je parle, je fais parler mes chimères, ça ne peut être que moi. (TR, IV, 141-142)

Ainsi, en faisant travailler la référence à Descartes dans un contexte jusque-là inédit, Beckett produit une vision inattendue du réel, dans une lecture faite non par un philosophe mais par un romancier qui recourt à la fiction et à la subjectivité dans le langage pour traiter de questions habituellement réservées à la philosophie<sup>26</sup>. On voit aussi comment Beckett passe notamment par Descartes pour en arriver aux seules questions qui vailent la peine d'être posées, avec au premier chef celles qui rendent possible l'écriture elle-même, comme le rappelle Badiou en reprenant les questions beckettienne à son compte, à savoir : « Quel est le rapport entre le langage et l'être ? Nous sommes contraints de parler, c'est un fait, mais de quoi parle la parole ? De quoi peut-elle parler ?<sup>27</sup>

### *Mémoire autotextuelle*<sup>28</sup>

Nous devons maintenant prendre en compte le fait qu'à mesure que nous avançons dans la compréhension de l'œuvre, nous découvrons que la mémoire au travail dans le texte fonctionne nécessairement en faisant le lien entre toutes ses

<sup>26</sup> On a retrouvé, après la mort de Beckett, des cahiers de notes qu'il avait prises entre autres sur la pensée de Geulincx, ce qui montre bien qu'il n'était bien sûr pas insensible aux enjeux philosophiques, mais qu'il se donnait la liberté de les traiter à sa guise. Lire à ce sujet Bruno Clément et François Noudelmann, *op. cit.* p. 21.

<sup>27</sup> Alain Badiou, *Beckett. L'Incrévable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1995, p. 25.

<sup>28</sup> Terme emprunté par Bruno Clément à Raymonde Debray-Genette, pour qui l'autotextualité est une « intertextualité interne à l'ensemble des œuvres d'un même auteur » (*Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 28). Pour d'autres, ce phénomène est appelé « autoréférentialité », « intratextualité » ou, encore, « autoréflexivité », termes qui tentent de rendre compte de cette tendance, dans la pratique intertextuelle des écrivains, à se référer à leurs propres textes. Lire à ce sujet Donald Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995, p. 140.

composantes, notamment les bribes d'une culture universelle et l'histoire subjective du narrateur. En effet, de même que le texte cite, convoque les mêmes auteurs, les mêmes textes, qui deviennent pour le lecteur aussi familiers que s'il les avait fréquentés assidûment, de même il pose toujours les mêmes questions, met en place les mêmes décors, fait parler les mêmes personnages. Ce qui prend souvent la forme d'une citation fait aussi l'objet de retours, de réapparitions, passant du statut d'éléments extérieurs à éléments intérieurs, travaillant ainsi à produire un glissement dans le travail de la mémoire à l'œuvre dans la prose beckettienne, lequel dépasse largement le travail de la mémoire intertextuelle, déjà si prégnant dans le texte. Ce phénomène donne l'impression d'une mémoire immanente à l'œuvre, où les références externes finissent par avoir le même statut que les références internes, pouvant être convoquées indifféremment puisque le texte les a intériorisées de la même façon, comme le montrent les quelques exemples suivants concernant le retour des personnages (notamment des personnages écrivains), des histoires, des citations problématisées, pour ne nommer que ceux-là.

D'abord, le développement d'une mémoire interne peut s'observer très tôt dans l'œuvre, en fait dès les premiers textes (c'est-à-dire à partir du moment où l'on a pu lire un texte précédent), et est rendu possible entre autres par la réapparition périodique des personnages. Par exemple, le personnage de Belacqua<sup>29</sup>, tirant son origine de l'univers dantesque, joue un rôle de premier plan dans chacune des nouvelles qui composent le recueil intitulé *More Pricks than Kicks*<sup>30</sup>, dont le début de l'écriture remonte à 1932. Il apparaît ensuite dans *Murphy* (1938), est mentionné dans *Molloy* (1947-48), pour finir par être remercié de ses services dans *Compagnie* (1979), quelque trente ans plus tard : « Ainsi se tenait en attendant de pouvoir se purger le vieux luthier qui arracha à Dante son premier

---

<sup>29</sup> Dans *La Divine Comédie* de Dante, ce luthier de Florence est réputé pour ses beuveries et sa paresse.

<sup>30</sup> Paru en français dans une traduction d'Édith Fournier sous le titre de *Bande et sarabande*, Paris, Minuit, 1994, 292 pages.

quart de sourire et peut-être déjà enfin dans quelque coin perdu du paradis. A qui ici dans tous les cas adieu » (*Co*, 84). Dans *Molloy*, cette élaboration d'une mémoire interne à l'œuvre commence à prendre la forme d'un système (« Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier<sup>31</sup> et tant d'autres », se dit Moran, *M*, 183), pour finir par former un univers clos dès *L'Innommable* (« À vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone », *I*, 10). Cette mémoire interne peut s'observer également dans les *Textes pour rien* où semble dorénavant tenue pour acquise cette façon de rappeler au détour d'une phrase le nom des personnages hantant les livres précédents.

Sa vie, parlons-en, il n'aime pas ça, il a compris, de sorte que ce n'est pas la sienne, ce n'est pas lui, vous pensez, lui faire ça à lui, c'est bon pour Molloy, pour Malone, voilà les mortels, les heureux mortels, mais lui, vous n'y pensez pas, passer par là, lui qui n'a jamais bougé, lui qui est moi, toutes choses considérées, et quelles choses, et comment considérées, il n'avait qu'à ne pas y aller. (*TR*, IV, 141)

Outre le retour des personnages qui contribue à donner à l'œuvre, dans son ensemble, sa mémoire propre, on y retrouve plusieurs récits récurrents, racontés dans leur entièreté dans un texte parfois tardif, mais dont les échos se font entendre un peu à travers l'œuvre tout entière. Par exemple, il faut avoir traversé le corpus beckettien presque entièrement pour comprendre l'importance de cette scène au cours de laquelle un enfant interroge sa mère sur le soleil et le ciel, scène qui apparaît pour la première fois dans *La Fin* :

Il faisait cette étrange lumière qui clôt une journée de pluie persistante, lorsque le soleil paraît et que le ciel s'éclaircit trop tard pour pouvoir servir. La terre fait un bruit comme de soupirs et les dernières gouttes tombent du ciel vidé et sans nuage. Un petit garçon, tendant les mains et levant la tête vers le ciel bleu, demanda à sa mère comment cela était possible. Fous-nous la paix, dit-elle. (*F*, 76-77)

Dans *Malone meurt*, le narrateur évoque à nouveau cette histoire en disant : « Je me rappelle l'azur. Je dis, Le ciel est plus loin qu'on dirait, n'est-ce pas, maman ?

<sup>31</sup> Personnages beckettien apparaissant dans les romans précédents.



[...] Elle répondit, Il est précisément aussi loin qu'il en a l'air. Elle avait raison. Mais sur le moment ça me terrassa. » (*MM*, 158). Beaucoup plus tard, dans *Compagnie*, la même image est rappelée :

Il est tard dans l'après-midi et au bout d'une centaine de pas le soleil apparaît au-dessus de la crête. Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air. Le ciel s'entend. Le ciel d'azur. [...] Pour une raison que tu n'as jamais pu t'expliquer cette question dut l'exaspérer. Car elle envoya valser ta petite main et te fit une réponse blessante inoubliable. (*Co*, 12-13)

Cette façon de se remémorer la scène, ce retour insistant d'une « réponse blessante inoubliable » permet d'abord de voir comment la mémoire n'opère aucune transition dans le choix des souvenirs qui remontent à la surface. De plus, en donnant à entendre les mêmes situations, la voix établit une tension dans le texte, à laquelle rien ne viendra mettre un terme. Marquée par la confusion et la récurrence obsessionnelle des souvenirs, la voix qui traverse le corpus beckettien évoque l'image d'un temps ponctué de retours, de répétitions et de réminiscences.

Par ailleurs, à l'instar de la mémoire intertextuelle caractérisée par une imprécision totale, la mémoire immanente au texte se présente par des citations propres à l'œuvre qui se trouvent malmenées d'un texte à l'autre. Le cas de figure qui se présente dans *Premier amour*, dont l'écriture remonte à 1945, est à cet égard exemplaire, avec la citation approximative d'un texte antérieur :

J'ai écrit quelque part, Ils me donnèrent... un chapeau. Or jamais " ils " ne me donnèrent un chapeau, j'ai toujours conservé mon chapeau à moi, celui que mon père m'avait donné, et je n'ai jamais eu d'autre chapeau que celui-là. Il m'a suivi dans la mort d'ailleurs. (*PA*, 30)

De fait, le « quelque part » ne se trouve pas bien loin, à la première page de la nouvelle *La Fin* dont la rédaction remonte à l'année précédente : « Ils me vêtirent et me donnèrent de l'argent. [...] Les vêtements – chaussures, chaussettes, pantalon, chemise, veste et chapeau – n'étaient pas neufs, mais le mort avait dû être à peu près de ma taille » (*F*, 71). Comme le texte auquel on réfère n'est pas

nommé (« j'ai écrit quelque part »), cette façon de procéder fait qu'on accorde plus d'importance à l'œuvre entière au détriment d'un titre en particulier, accentuant d'autant l'impression d'avoir affaire à un discours unique qui se poursuit d'un livre à l'autre. De plus, ce rappel d'une affirmation ancienne que le narrateur se plaît à réfuter sans détour problématise la vérité dans la fiction au lieu de lui conférer un caractère d'authenticité, comme c'est habituellement le cas lors d'une reprise. Cette façon d'infirmer la teneur du texte cité est tout à fait conforme à ce fonctionnement particulier de la mémoire chez Beckett, où rien ne peut être tenu pour acquis, où la remise en question est de mise, remise en question des textes d'autrui, comme on l'a vu, mais aussi des paroles issues de narrateurs beckettien.

Ce qui nous amène à parler d'un autre aspect de la mémoire autotextuelle à l'œuvre d'un texte à l'autre, rendue possible par la présence de narrateurs qui sont le plus souvent des personnages écrivains : « Oui, je travaille maintenant, un peu comme autrefois, seulement je ne sais plus travailler », dit par exemple Molloy (*M*, 7). De son côté, Malone avance : « Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent » (*MM*, 10), alors que l'Innommable affirme : « C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou » (*I*, 24). Dans les *Textes pour rien*, la situation de l'écriture est encore à l'honneur, particulièrement dans le cinquième texte où elle est explicite : « Je tiens le greffe, je tiens la plume, aux audiences de je ne sais quelle cause » (*TR*, V, 145). Remarquons déjà que la libre circulation de ces voix, d'un texte à l'autre, semble le fait de narrateurs en apparence toujours différents mais qui auraient, semble-t-il, une seule mémoire en partage. Dans le texte beckettien, les personnages se faisant narrateurs, la tension est créée et maintenue par la distance cultivée entre l'ici et l'ailleurs, le présent et l'absent, le présent et le passé. En fait, Beckett jouera souvent sur ces ajustements entre récit et réel, comme les dernières lignes de *Molloy* en témoignent : « Alors je rentrai dans la maison, et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. » Or, dire qu'il n'était pas minuit et qu'il ne pleuvait pas vient certes infirmer les deux

déclarations précédentes, mais cela ne supprime pas pour autant la dimension de la représentation : en d'autres termes, il était une autre heure, il faisait un autre temps, mais il y avait de toute façon de l'espace et du temps, ainsi que de la conscience pour le percevoir et le rapporter. Bref, le monde de la représentation ne se laisse pas si facilement évacuer, malgré les apparences.

*Que reste-t-il de représentable...?*<sup>32</sup>

Si le travail accompli par ces efforts incessants de mémoire à l'œuvre dans le texte est apparemment révélateur d'une volonté de destruction ou de démantèlement, Beckett effectue en réalité un travail en profondeur sur le langage en lien avec ses moyens d'expression, comme en témoigne la fameuse phrase que nous avons citée en ouverture : « Il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer<sup>33</sup> ».

Pour tenter de mieux comprendre le travail entrepris par Beckett, on peut aussi se référer aux deux petits textes qu'il a consacrés aux peintres Bram et Geer Van Velde en 1945 et 1948. Portant sur la peinture, ces textes reprennent tous deux le même constat, celui d'une crise de la représentation : « Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation?<sup>34</sup> » Ne voulant – et ne pouvant – abolir l'objet, Beckett propose la notion d'empêchement pour rendre compte d'une approche qui prend acte de la fin de la représentation tout en conservant l'exigence d'un réel. En effet, si plus rien n'est représentable, observe-t-il, « il reste à représenter les conditions de cette dérobade<sup>35</sup> ».

<sup>32</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, p. 56.

<sup>33</sup> Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 14.

<sup>34</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 56.

L'épuisement beckettien, tant commenté, ne relève donc pas d'une élimination avant-gardiste menant à l'absolu et à l'infini des formes pures, il procède plutôt d'un amoindrissement, notamment par le travail de la mémoire dans le texte, qui est à la fois un impossible et un devoir pour le sujet qui parle.

Afin d'analyser la portée spécifique de cette mémoire particulière, (mémoire « déficiente » des personnages, mémoires intertextuelle et autotextuelle) il faut également rappeler quelques aspects de la nostalgie propre au texte beckettien, cette figure du temps que nous avons eu l'occasion de traiter dans le second chapitre, car elle est d'une certaine manière indissociable de la question de la représentation. En effet, tous ces aspects d'une mémoire hautement problématisée parlent autant de la fin d'une ère que de l'avènement impossible d'une nouvelle. Or, cette lecture de la mémoire au travail dans les textes beckettiens n'est pas sans rappeler ce que nous avons vu précédemment, dans la partie consacrée à la mémoire intertextuelle, sur la manière dont Beckett opère la conversion de cette mémoire culturelle dans une forme qui doit accommoder le « gâchis ». Passée cette première impression de déjà vu, les allusions beckettienes aux textes antérieurs s'avèrent donc moins le résultat d'une tentative de transposition que le fait d'exprimer avec le peu de moyens disponibles – par exemple les textes du passé, qu'ils soient beckettiens ou autres – le peu qu'il y a – ou qu'il reste ? – à dire.

Ainsi, la voix narrative prenant place au-delà du temps anecdotique, le temps grammatical apparaît alors comme un à-peu-près, une concession ; il est là faute de mieux. Mais la distance qui sépare presque toujours ce temps grammatical du temps indicible, ou mal dicible, témoigne aussi d'une volonté de maintenir présents à la fois dans un même temps deux temps : celui de la fiction et celui de la narration. Il s'agira maintenant de voir comment toute cette mémoire problématisée à l'œuvre dans le texte beckettien à l'étude (à savoir les quelques occurrences de la mémoire autotextuelle que nous avons relevées, mais aussi le brassage des références culturelles) est liée dans son essence même au problème posé par l'énonciation.

### *L'inscription du JE de l'énonciation*

Nous avons vu plus haut que toute cette esthétique de l'empêchement illustrée par cette voix qui jamais ne réussit à exprimer ce qu'elle a à dire, qui semble toujours sur le point de s'éteindre mais jamais ne se tarit, se caractérise par un processus de réduction, de dépouillement du geste, de la parole et de la mémoire et est ainsi intimement liée à la problématique temporelle. En effet, les mots d'hier ne semblent plus avoir de sens pour le moi d'aujourd'hui : « Apparitions, gardiens, quel enfantillage, et goules, dire que j'ai dit goules, sais-je seulement ce que ça veut dire, mais bien sûr que non... », énonce la voix des *Textes pour rien* (TR, XI, 158-159). Le personnage beckettien donnant l'impression d'évoluer sans continuité dans le temps, on assiste alors dans le texte à l'élaboration d'une autre logique que la logique causale, qui a le sens d'un oubli, d'un non-savoir. Dès lors, en jouant sur la réminiscence qui est aussi fondée sur l'oubli, Beckett montre que le langage, loin de constituer l'instrument d'un récit, est constitutif du sujet, et que rien ne peut être affirmé qui ne puisse être contredit par la suite dans un processus onirique d'apparitions et de disparitions.

S'attardant à la question de l'énonciation, il faut noter l'avènement de la première personne chez Beckett, qui coïncide avec une rupture radicale dans son écriture. À partir de 1945, avec les nouvelles *L'Expulsé*, *Le Calmant* et *La Fin*, puis avec *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* et les *Textes pour rien*<sup>36</sup>, le « je » remplace désormais le « il » dans un usage assez particulier : alors qu'habituellement il est utilisé pour poser un caractère, donner du relief à l'existence d'une personne, tout en délimitant son univers, chez Beckett, le « je » apparaît comme la source de toutes les voix et le point de départ d'une évasion en dehors de la réalité; dire « je », c'est chercher à épuiser l'identité pour accéder à la vérité complexe du dire. La récurrence du personnage écrivain, dont nous avons noté l'importance

<sup>36</sup> On peut aussi inclure dans cette liste *Mercier et Camier* écrit en 1946, où le narrateur n'apparaît pas comme tel dans le récit, mais est présent comme simple témoin de l'action, en donnant déjà un avant-goût de la démarche iconoclaste qui suivra : « Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps » (MC, 7).

précédemment, n'est pas étrangère à cette mise en jeu des limites de la représentation.

Cette façon de procéder n'amène pas une nouvelle temporalité, mais permet de témoigner de la difficulté à distinguer l'un de l'autre le narrateur du sujet, en mettant en scène un temps qui refuse l'arbitraire séparation de ces deux instances d'énonciation. Par exemple, l'implication du sujet dans la narration problématise la durée avec laquelle il ne peut avoir d'affinité. Cette temporalité, totalement inédite, n'envisage la succession qu'avec difficulté tout en ne pouvant s'accommoder durablement de sa suspension. À cet égard, la nouvelle *Le Calmant* est tout à fait typique de cette tension qui s'installe entre le personnage écrivain et le narrateur, comme pour signifier : mon écriture est la seule réalité possible, et ne se réfère à nulle antécédente.

J'en parle comme si c'était d'hier. Hier en effet est récent, mais pas assez. Car ce que je raconte ce soir se passe ce soir, à cette heure qui passe. [...] Je mènerai néanmoins mon histoire au passé, comme s'il s'agissait d'un mythe ou d'une fable ancienne, car il me faut ce soir un autre âge, que devienne un autre âge celui où je devins ce que je fus. Ah je vous en fouterai des temps, salauds de votre temps. (C, 41)

Afin de voir comment l'instance d'énonciation introduit un doute quant à la vérité de l'énoncé, il faut rappeler ce que disait Lacan à ce sujet :

Ce qui est important, c'est de comprendre ce qu'on dit. Et pour comprendre ce qu'on dit, il importe d'en voir les doublures, les résonances, les superpositions significatives. Quelles qu'elles soient, et nous pouvons admettre tous les contresens, ce n'est jamais au hasard. [...] Le langage joue entièrement dans l'ambiguïté, et la plupart du temps, vous ne savez absolument rien de ce que vous dites.<sup>37</sup>

Cette idée de doublure, de résonance, semble conçue expressément pour cette analyse de la mémoire au travail dans le texte beckettien – et notamment dans les *Textes pour rien* – tant elle s'applique aux particularités de ces textes, avec tous ces retours, ces répétitions de gestes, de paroles et de scènes qui, sans jamais être

<sup>37</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire* Livre III. *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 131.

tout à fait les mêmes, semblent se répondre les unes aux autres. Ne pas s'attarder à la signification pour plutôt observer la mise en scène littéraire de ces « superpositions significatives », ainsi que l'enseigne Lacan, permet de voir comment fonctionne la mémoire dans le texte. Nous retrouvons ainsi dans les textes beckettien une manière de délégitimer la représentation par les efforts incessants de mémoire, dont le travail restera irrésolu jusqu'à la fin. C'est en suivant l'évolution de l'usage particulier de ce « je » cherchant à épuiser l'identité des personnages qu'on peut tenter d'accéder à la vérité dans la fiction.

À cet égard, Lacan dit bien aussi comment la vérité ne peut passer que par une fiction (au sens où la fiction est quelque chose de construit), ou plutôt que la fiction est la seule façon de dire la vérité, en tant qu'elle est construction, mise en scène ou, encore, énonciation qui produit un effet de décalage :

Dans votre interlocution la plus courante, le langage a une valeur purement fictive, vous prêtez à l'autre le sentiment que vous êtes bien toujours là, c'est-à-dire que vous êtes capable de donner la réponse qu'on attend, et qui n'a aucun rapport avec quoi que ce soit qu'il soit possible d'approfondir. Les neuf dixièmes des discours effectivement tenus sont à ce titre complètement fictifs.<sup>38</sup>

Dans les *Textes pour rien*, ce qui est en train de s'écrire est aussi un travail de construction. Cet acte, qui se présente bien sûr comme éminemment subjectif, recouvre plusieurs points de vue. Nous pouvons évidemment penser à la voix narrative, celle d'un sujet qui n'est plus un personnage, pour plutôt correspondre à la voix de l'énonciation qui vient ébranler l'apparence de certitudes que l'on retrouve dans la représentation. En somme, comme le dit encore Lacan : « ...c'est toute la réalité qui est recouverte par l'ensemble du réseau du langage<sup>39</sup> ».

À mesure que nous avançons dans cette réflexion sur l'énonciation, une question s'impose : quelle est la réalité à laquelle se réfère le *je* ? Il s'agit au départ d'une réalité purement linguistique, qui n'existe que dans l'énonciation avec un *je* qui

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 42.



représente une réalité toute singulière. Pour paraphraser Benveniste, on peut dire que le langage permet à chaque locuteur de se poser comme sujet en s'appropriant la langue à travers son énonciation. On peut ensuite considérer la manière dont le *je/sujet* de l'énonciation correspond à l'instance qui produit l'énonciation, c'est-à-dire au sujet inconscient qui énonce un désir de reconnaissance face à l'autre. Le sujet de l'énonciation n'est donc ni un narrateur, ni une entité fermée, mais plutôt une instance qui génère plusieurs sens. Par contre, le *je/sujet* de l'énoncé, comme son nom l'indique, ne correspond pas toujours au sujet de l'énonciation, car il peut mentir. Cette idée d'un sujet de l'énoncé mensonger, la voix de *Molloy* en donne un bon exemple à certains moments de son soliloque :

Et chaque fois que je dis, Je me disais telle et telle chose, ou que je parle d'une voix interne me disant, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple, ou que je me trouve dans l'obligation de prêter aux tiers des paroles intelligibles, ou qu'à l'intention d'autrui il sort de ma propre bouche des sons articulés à peu près convenablement, je ne fais que me plier aux exigences d'une convention qui veut qu'on mente ou qu'on se taise. (*M*, 116)

À cet égard, quand la voix des *Textes* s'attarde – comme elle le fait à plusieurs reprises – à cette notion de vérité dans l'énoncé, c'est toujours pour la déclarer impossible (« Oui, foin de démentis, tout est faux, il n'y a personne, c'est entendu, il n'y a rien », *TR*, III, 129), de la même façon qu'elle met à l'épreuve toute tentative de représentation dans son récit :

Ce soir, je dis ce soir, c'est peut-être le matin. Et toutes ces choses, quelles choses, autour de moi, je ne veux plus les nier, ce n'est plus la peine. Si c'est la nature c'est peut-être des arbres et des oiseaux, ils vont de concert, l'eau et l'air, pour que tout puisse continuer, je n'ai pas besoin de connaître les détails. Je suis peut-être assis sous un palmier. Ou c'est une chambre, avec ses meubles, tout ce qu'il faut pour rendre la vie plus commode, à peine éclairée, à cause du mur devant la fenêtre. (*TR*, IV, 141-142)

Ainsi, Beckett montre, par le langage même, la source de l'illusion de la représentation de soi et du monde, à l'origine de l'activité symbolique humaine, qui est habitée par un vide, par le non-être ou l'impossibilité d'être qui est



pourtant ce qui fait parler et écrire. Cette percée vers l'être qui ne peut advenir que par le langage et ne peut prendre corps que dans l'ordre symbolique, Beckett la met en scène de façon admirable et totalement inédite, dans un dépérissement progressif du travail de la mémoire, où le moi attend de naître, là où il n'y a rien à faire, à part attendre et continuer.

Pour résumer tout ce qui précède, la « mauvaise mémoire » des personnages, couplée à un intertexte évident même s'il n'est pas toujours clairement identifiable, fonctionne de telle sorte que toute l'activité mémorielle servant au rappel (ou à la construction !) de souvenirs et d'un héritage culturel commun devient la matière même du texte, dans ce qu'on pourrait appeler le travail d'une mémoire immanente au texte. Il ne suffit donc pas de dresser de longues listes d'écrivains, de penseurs et de philosophes qui ont marqué l'œuvre de Beckett, mais de voir la place réelle qu'occupent tous ces cas recensés d'intertextualité. Cette réactualisation de la mémoire culturelle qui se traduit dans le texte beckettien par une tendance pour le sujet à intérioriser tout ce qu'il touche : personnages, figures, noms, paroles d'autrui, etc., parle davantage du nécessaire travail de la mémoire, constitutive du sujet.

## CONCLUSION

On a pu le constater déjà à travers les quelques extraits de *Proust* que nous avons présentés, le projet esthétique de Beckett s'est formulé assez tôt et, même s'il a pu varier, il n'en demeure pas moins que la réflexion sur les moyens d'expression en est l'origine. La tâche de l'écrivain étant de trouver une forme qui accommode le désordre et la confusion de l'expérience quotidienne, c'est cette impossibilité de représenter la réalité qui doit faire l'objet de la création artistique. « Est peint ce qui empêche de peindre<sup>1</sup> », disait Beckett en commentant le travail des frères Van Velde en peinture. On pourrait retourner cet énoncé pour l'appliquer à son travail d'écrivain qui ne cesse de témoigner de l'inadéquation du langage au réel, dans une esthétique de l'empêchement où la représentation ne peut toutefois jamais être exclue totalement. Cette esthétique de l'empêchement est illustrée par cette voix qui semble toujours sur le point de s'éteindre mais jamais ne se tait complètement, dans un processus d'épuisement de la parole et de la mémoire. Cette soumission à la fois à l'obligation de se taire et de parler touche le problème posé par le temps qui traversera toute l'œuvre à venir.

Les mots faisant partie de l'expérience du temps plutôt qu'ils ne servent à la décrire, Beckett montre bien, comme on a pu le voir notamment à travers les *Textes pour rien*, que le problème posé par le langage devient critique pour cette voix qui tente de traduire son expérience dans cette situation-limite, dans un temps distendu presque jusqu'à l'abolition de ses dimensions. Le narrateur beckettien reconnaît encore qu'il y a une certaine distance temporelle entre sa situation présente et son expérience passée, mais cette distance s'amenuise et les

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, p. 57.

événements du passé viennent se mêler à ceux du présent, au point d'atteindre une simultanéité presque complète, sans jamais y arriver absolument.

Or, à l'intérieur de cette dégradation apparente de cette notion du temps, « quelque chose suit son cours » (*FP*, 28) et c'est cette expérience inédite que le langage, qui reproduit dans sa structure même le passé, le présent et le futur, peine à traduire. Ce travail accompli sur le temps porte déjà la trace de l'exigence et de la rigueur formelles qu'on retrouvera chez Beckett jusque dans ces derniers écrits. En effet, au-delà de cette indifférence affichée à l'égard des contingences temporelles, il faut voir comment Beckett tente de dire quelque chose au sujet des conditions de l'événement ou de la représentation, mises en question notamment dans la fameuse ouverture de *L'Innommable* : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? ». De fait, l'attention est souvent attirée sur l'événement (par exemple Godot qui n'arrive pas) ou sur la représentation (« Que reste-t-il de représentable?<sup>2</sup> »), c'est-à-dire sur ce qui fait l'objet d'une volonté de démantèlement ou de défiguration, et c'est précisément cette interrogation sur les limites de la représentation posée par le texte beckettien que nous avons tenté de mettre au jour.

L'œuvre beckettienne se présente souvent elle-même comme installée dans cette zone d'entre-deux, comme une entreprise visant à asseoir la nécessité de cette posture du seuil. Cette hypothèse rejoint l'idée d'oscillation bien présente à travers toute l'œuvre, à cheval entre deux langues, entre temps et atemporalité, forme et fond, sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, etc. Déjà, dans son commentaire qu'il fait de la phrase d'Augustin invitant l'homme à ne pas perdre espoir puisque, au Golgotha, un des deux larrons a été sauvé, et à ne pas s'exalter puisque l'autre a été damné, Beckett ne fait peut-être rien d'autre que de mettre en évidence cette idée d'oscillation, qui n'est pas sans rapport avec la recherche d'une parole véhiculant le rêve de l'absence de temps tout en ne disposant que du langage propre au temps.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 56.

Il y a dans cette façon de faire coïncider le temps de la narration et le temps de l'histoire une proposition formelle inédite: celle de résoudre l'équation forme/fond que Beckett formulait déjà en 1929 dans *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, lorsqu'il disait, à propos du travail de Joyce : « Ici, la forme, c'est le contenu; le contenu, c'est la forme<sup>3</sup> ». En fait, peu importe sous quel angle on l'envisage, l'œuvre de Samuel Beckett semble pouvoir se comprendre comme l'expression d'une dialectique insistante et toujours reprise. Sitôt entré dans le langage, l'être parlant, et singulièrement le personnage écrivain, fait l'expérience d'une division, d'une séparation, d'un écart entre sujet et objet, entre le *je* de l'énoncé et le *je* de l'énonciation. En effet, dans le texte beckettien, l'arrivée du *je* est toujours questionnée, jamais résolue. En conjuguant le verbe être à la première personne, le narrateur beckettien voudrait bien se soustraire au doute mais s'en révèle incapable. Remettant en question la conception classique, héritée du cartésianisme, de l'art comme expression d'un sujet homogène, ce narrateur semble se rapprocher sans cesse d'une sorte d'avènement du sujet mais sans jamais l'atteindre. Cette subversion du *cogito* cartésien et la décomposition du *je* ont pour objet premier le sujet de l'écriture lui-même. En effet, quelque chose se passe lors de la prise de parole, qu'elle seule peut révéler et qui l'institue : ce qui parle et ce qui fait parler et qui n'a d'existence que par la parole. L'écriture peut alors se manifester chez Beckett comme une enquête sur cette disparition ou sur cet événement. On voit bien ici tout le détour à faire par la théorie freudienne pour étudier comment le sujet se révèle par tout ce qui contribue à dramatiser son énonciation. Dit autrement, la nature dialogique du langage fait que l'énonciation n'y recouvre jamais l'énoncé : il y a reste ou manque car le *je* ne se saisit pas au moment où il se dit.

Ce sujet scindé dès que posé, écartelé entre le dire et le dit, se retrouve dans la voix des *Textes pour rien* qui tentera faiblement de s'imaginer un futur, de parler au futur, tout en voulant sans succès renouer avec des bribes d'un passé indicible

---

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce, Documents sur*, no 4-5, juin 1979.

et déjà dit, déjà raconté. Cette mémoire qui est impossible est justement par son impossibilité la condition du temps qui se cherche et donc se poursuit.

Y arrivera-t-on, à me glisser en lui, mémoire et rêve de moi, en lui encore vivant, n'y suis-je pas déjà, depuis toujours, répandu comme un remords, et serait-ce là, ma nuit et ma contumace, au secret de ce mourant, et sa mort mon dernier délai, ... (*TR*, XII, 198-199)

En faisant exister au présent le passé et l'avenir, dont on n'avait pourtant cru et dit qu'ils n'étaient pas, la mémoire est créatrice de durée et, selon Augustin, permettrait même à l'homme de se rapprocher du pouvoir divin. Le texte beckettien représente bien ce pouvoir de l'esprit, s'exprimant par une voix qui ne peut se taire, tout en voulant se dégager de toute contingence corporelle. Cette apparente ambiguïté qui marque ce discours sur la mémoire montre également comment l'invention ou le rêve n'ont rien d'arbitraire car ils parlent plutôt de l'impossible mais nécessaire ouverture d'un nouvel espace de langage, où tente de naître un sujet.

En interrogeant la fonction que remplissent ces échos du passé apparaissant dans le texte beckettien, nous avons vu qu'ils témoignent, d'une certaine manière, de la transmission conflictuelle d'un héritage collectif, mais nous savons maintenant que c'est moins le texte rappelé que l'attitude à son endroit qui doit retenir notre attention. En effet, même s'il semble évident à la lumière de ce qui précède que certains textes fondateurs, comme les écrits d'Augustin, de Proust ou de Descartes, ont joué un rôle important dans la formation de l'esthétique beckettienne, nous avons surtout vu comment Beckett poursuit la lecture de ces textes pour en faire autre chose. En faisant travailler autrement ces références à la tradition, Beckett en déplace la portée, sans pourtant nier le poids de cette mémoire culturelle, philosophique ou humaniste. Ce traitement particulier des sources, typique de l'écriture beckettienne, n'implique donc aucunement leur destitution, ainsi qu'on aurait pu le croire au départ.

Finalement, très éloignée d'un principe mélancolique, l'œuvre de Beckett peut se concevoir comme un récit moderne toujours en quête d'un point de rupture, qui

joue sur cette réactualisation de la mémoire culturelle, mais, comme on l'a vu, dans un esprit de parodie de la *memoria*. Cette mémoire infidèle, qui agit en tant que reprise, mérite tout notre intérêt car elle permet de voir comment cette lecture du passé, loin de le mettre à l'écart, le reprend pour circonscrire un nouvel espace de langage.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

BECKETT, Samuel. « Textes pour rien », *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 113-206.

### Corpus secondaire

BECKETT, Samuel. *Bande et sarabande*, (1<sup>re</sup> éd. Londres, Chatto & Windus, 1934), Paris, Minuit, trad. de l'anglais par Édith Fournier, 1994, 292 pages.

———. *Compagnie*, Paris, Minuit, 1985 (1<sup>re</sup> éd. 1980), 88 pages.

———. *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, trad. J.-L. Houdebine dans *Documents sur*, no 4-5, juin 1979.

———. *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 134 pages.

———. *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, 112 pages.

———. *L'Innommable*, Paris, Minuit, coll. « double », 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1953), 213 pages.

———. *Malone meurt*, Paris, Minuit, coll. « double », 2004 (1<sup>re</sup> éd. 1951), 191 pages.

———. *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, coll. « 10/18 », 1970, 182 pages.

———. *Molloy et L'Expulsé*, suivi de *Beckett le précurseur* par Bernard Pingaud et du dossier de presse de *Molloy*, Paris, Minuit, coll. 10/18, 1963 (1<sup>re</sup> éd. 1951), 311 pages.

———. *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, (1<sup>re</sup> éd. Paris, *Cahiers d'Art*, 1945), Paris, Minuit, 1989, 59 pages.

———. *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, 56 pages.

———. *Proust*, (1<sup>re</sup> éd. Londres, Chatto & Windus, 1931), traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990, 125 pages.

———. *Trois dialogues*, traduit de l'anglais en partie par l'auteur, en partie par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1998, 31 pages. Titre original : *Three Dialogues*, 1<sup>re</sup> parution dans *Transition Forty-Nine*, 5, Paris, décembre 1949.

## Corpus théorique

### Sur Beckett

BADIOU, Alain. *Beckett. L'Incrévable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double », 1995, 93 pages.

———. « L'écriture du générique : Samuel Beckett », dans *Conditions*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1992, p. 329-366.

BERNARD, Michel. *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 1996, 303 pages.

BLANCHOT, Maurice. « "Où maintenant ? Qui maintenant ?" », *Le Livre à venir*, coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1959, p. 308-313.

CASANOVA, Pascale. *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, 171 pages.

CHAMBERS, Ross. « Destruction des catégories du temps », *Les critiques de notre temps et Beckett*, présentation par Dominique Nores, Paris, Garnier, 1971, p. 91-106.

CLÉMENT, Bruno. « De bout en bout (la construction de la fin, d'après les manuscrits de Samuel Beckett) », *Genèse des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 119-166.

———. *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, 442 pages.

CLÉMENT, Bruno et François NOUDELMANN. *Samuel Beckett*, Paris, ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), Ministère des affaires étrangères, 2006, 84 pages.



- CLICHE, Anne Élane. « La figure du monde. Paul avec Beckett », *Dire le livre*, Montréal, XYZ, 1998, p. 33-61.
- DELEUZE, Gilles. « L'Épuisé », *Quad* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106.
- DE MAN, Paul. « Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot », *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 60-78.
- EDWARDS, Michel. *Éloge de l'attente : T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain » dirigée par Michel Deguy, 1996, 121 pages.
- FERRINI, Jean-Pierre. *Dante et Beckett*, Paris, Herman éditeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : Lettres », 2003, 240 pages.
- FITCH, Brian T. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Situation » no 37, 1977, 206 pages.
- GENETTI, Stefano. *Les Figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Vérone, Schena Editore, 1992, 145 pages.
- HENRY, Anne. « Beckett et les bonnets carrés », *Critique*, n<sup>os</sup> 519-520, août-septembre 1990, p. 692-700.
- HOBSON, Harold. « Samuel Beckett – Dramatist of the Year », *International Theatre Annual*, 1956, p. 153-155.
- HUNKELER, Thomas. *Echos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997, 300 pages.
- GROSSMAN, Evelyne. *L'Esthétique de Beckett*, Paris, éditions Sedes, coll. « Esthétique », 1998, 219 pages.
- KNOWLSON, James. *Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Solin, Actes sud, 1999, 1115 pages.
- LE JUEZ, Brigitte. *Beckett avant la lettre*, Paris, Grasset, 2007, 129 pages.
- MÉLÈZE, Pierre. *Beckett*. Paris, Seghers, coll. « Théâtre de tous les temps », 1966, 192 pages.
- PINGAUD, Bernard. « Beckett le précurseur », *Molloy* de Samuel Beckett, Paris, Minuit, coll. « 10/18 », 1961, p. 287-331.

SAINT-MARTIN, Fernande. « *Textes pour rien* ou les grandes interrogations », *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 211-230.

SCHNEIDER, Alan. « Waiting for Beckett, a personal chronicle », *Beckett at 60: a festschrift*, London, Calder and Boyars, 1967, p. 34-52.

*Beckett avant Beckett. Essais sur le jeune Beckett (1930-1945)*, textes réunis par Jean-Michel Rabaté, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1984, 195 pages.

*Samuel Beckett. L'écriture de la scène*, textes réunis par Evelyne Grossman et Régis Salado, Paris, Sedes, 1998, 154 pages.

*Lectures de Beckett*, textes réunis par Michèle Touret, 1998, Rennes, Presses universitaires de Rennes 2, 204 pages.

*Les critiques de notre temps et Beckett*, présentation de Dominique Nores, Paris, Garnier, coll. « Les critiques de notre temps », 1971, 192 pages.

### Sur Augustin

BOCHET, Isabelle. *Augustin dans la pensée de Paul Ricœur*, Paris, Éditions Facultés jésuites de Paris, 2004, 122 pages.

BÖHM, Sigurd. *La Temporalité dans l'anthropologie augustiniennne*, Paris, Éditions du Cerf, 1984, 262 pages.

HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964, 205 pages.

RICOEUR, Paul. *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Éditions Esprit, « Philosophie », 1995, 115 pages.

SAINT AUGUSTIN. *Confessions*, traduction d'Arnauld d'Andilly, préface de Philippe Sellier, Paris, Gallimard, Folio, 1993, 599 pages.

———. *Les Confessions*, vol. 1, éd. publiée sous la dir. de L. Jerphagnon, texte traduit, présenté et annoté par Patrice Cambronnie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

———. *La Cité de dieu*, vol. 2, éd. publiée sous la dir. de L. Jerphagnon, texte traduit, présenté et annoté par L. Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

———. *La Mémoire et le temps*, traduction de M. Moreau, édition, notes et postface établies par Cyril Morana, Paris, Éditions Mille et une nuits, no 438, 127 pages.

[www.enccalc.com/fr/psaumes/033aug.htm](http://www.enccalc.com/fr/psaumes/033aug.htm)

[www.augustinus.it/links/francese/opere.htm](http://www.augustinus.it/links/francese/opere.htm)

### **Théorie générale**

BARTH, John. « La littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, no 48, 1981, p. 395-405.

BARTHES, Roland. « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, Paris, Seuil, no 16, 1970, p. 172-229.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 125 pages.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, 351 pages.

———. *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, 286 pages.

BRUCE, Donald. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995, 268 pages.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde. *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, 311 pages.

DESCARTES, René. *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, 252 pages.

DUCROT, Oswald. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p. 171-233.

DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, 470 pages.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, 541 pages.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, introduction de G. Genette, Paris, Flammarion, 1977, 505 pages.

GENETTE, Gérard. *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, 265 pages.

———. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 pages.

———. *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 558 pages.

LACAN, Jacques. *Écrit I*, Seuil, 1966, 923 pages.

———. *Le Séminaire Livre III. Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, 363 pages.

LACROIX, Jean. *Kant et le kantisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », no 1213, 1967, 127 pages.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, éd. établie par Philippe Sellier, Paris, Pocket no 241, coll. « Agora Les Classiques », 2003, 592 pages.

PIETTRE, Bernard. *Philosophie et science du temps*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », no 2909, 1994, 127 pages.

RABATÉ, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 201 pages.

RABAU, Sophie. *L'Intertextualité*, textes choisis et présentés par Sophie Rabau, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », no 3059, 2002, 254 pages.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 320 pages.

———. *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*, tome II, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984, 233 pages.

———. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, 675 pages.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 147 pages.

SAMOYAULT, Thiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan, coll. « 128 », 2001, 128 pages.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, 184 pages.

VERGELY, Bertrand. *Les Philosophes modernes*, Paris, coll. « Les essentiels Milan », 63 pages.

YATES, Frances. *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, 432 pages.

*La Bible*. Traduction œcuménique comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, Société biblique française et éditions du Cerf, 1977, 1731 pages.